# LITERATURA ROMANA

POR

MANFRED FUHRMANN

EN COLABORACIÓN CON

HUBERT CANCIK, BERNHARD KYTZLER, ANTON DANIEL LEEMAN,
ECKARD LEFÈVRE, DETLEF LIEBS, KENNETH QUINN,
WILLY SCHETTER, PETER LEBRECHT SCHMIDT

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
RAFAEL DE LA VEGA

EDITORIAL GREDOS
MADRID

# HABENT SUA FATA LIBELLI

# LITERATURA UNIVERSAL

DIRIGIDA POR KLAUS VON SEE

© 1974: AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION, Frankfurt am Main.

© 1985 **EDITORIAL GREDOS, S. A.**, Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España, para la versión española.

Título original de la serie: *NEUES HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT.*

Depósito Legal: M. 29551-1982.

ISBN 84-249-0849-X. Obra completa.
ISBN 84-249-1000-1. Tomo 3.

Impreso en España. Printed in Spain.
**Gráficas Cóndor, S. A.**, Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1985. — 5722.

# PRÓLOGO

Este tomo es parte de un «Manual». Esta palabra posee para el especialista, para el latinista, un sentido muy especial. En efecto, a su mente viene de inmediato el magno *Manual de la ciencia de la Antigüedad clásica,* y en especial su sección, en cinco tomos, *Historia de la literatura romana.* Tales asociaciones resultan apropiadas para hacer brotar malentendidos; por ello queremos apuntar aquí, en breves palabras, lo que se propone este tomo —como parte integrante del *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft,* que en español hemos titulado, más brevemente: *Literatura Universal*— y lo que cae fuera de sus intenciones.

Este tomo no tiene el propósito —sus límites de extensión excluirían ya de por sí una tal empresa— de competir con los grandes acumuladores de datos del positivismo. Antes al contrario persigue un objetivo quizás demasiado ambicioso, pero en todo caso legítimo: se propone ofrecer al lector una especie de quintaesencia, un resumen que —hasta donde tal cosa sea posible— resulte comprensible por sí mismo y atractivo también para el no especialista en la materia. Prescinde por ello mismo de todo detalle excusable y también de la usual galería de autores y obras, engarzadas del hilo de la cronología. En lugar de ello procura destacar lo que suele ser descuidado con harta frecuencia, a saber, lo común o universal condicionante, los presupuestos sociales y culturales básicos y desde luego las constantes literarias dentro de la riqueza de variables igualmente literarias. Por ello abre paso una introducción casi excesivamente larga, titulada simplemente «Literatura romana», a los estudios incluidos en el tomo; de aquí que sean los géneros literarios —y después las épocas— el más importante *principium divisionis* de toda la materia.

Este tomo se ocupa de esa parte de la «literatura latina» que es designada, con plena razón y motivo, como «literatura romana», esto es, de las obras literarias, condicionadas por la existencia del Estado romano, del medio milenio que se extiende entre el año 250 a. d. C. y el 250 d. d. C. aproximadamente. A la literatura greco-latina de la Antigüedad tardía le

ha sido reservada en el *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft (Literatura universal),* un tomo propio; la literatura en lengua latina de las épocas históricas siguientes ha sido tratada en los tomos correspondientes a la Edad Media y la Edad Moderna.

Esta limitación acarrea dos consecuencias. Por una parte, el principio comparatístico que rige de manera general para el *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft (Literatura universal),* y que salta por encima de las lenguas y de las naciones, no puede aplicarse aquí. Cuando los romanos comenzaron a producir literatura, la literatura griega era ya casi un *fait accompli.* Cierto es que hubo también después simultaneidad; pero un Dionisio de Halicarnaso junto a Virgilio, Horacio y Livio: ¡qué proporción tan desigual! Un paralelismo de varias literaturas entre sí que admita una comparación, se dio por vez primera durante la Antigüedad tardía, y el concierto de las naciones inició sus primeros acordes durante la Edad Media europea. Estas observaciones no excluyen, sin embargo, que el presente tomo intente destacar en la medida oportuna la dependencia de la literatura romana con respecto a la griega, así como las relaciones de filiación dentro de la misma literatura romana, dos temas familiares desde siempre a la filología latina.

Por otra parte, la recepción de la literatura —de los géneros, los autores y las obras— está considerada hoy día, con razón, como parte integrante irrenunciable de la exposición científico-literaria. Por supuesto que dicha problemática de la recepción no posee aquí, en este tomo, su lugar propio dentro del «Manual», sino allí donde la literatura romana ha ejercido su influencia en épocas posteriores: en los tomos que tratan de la literatura en la Antigüedad tardía, la Edad Media y la Edad Moderna. De todos modos, la atención concedida a la influencia y las repercusiones está latente en este tomo en cada una de sus páginas, como criterio de selección extremadamente riguroso. Se ha preferido lo conservado o mantenido vivo, esto es, aquello mediante lo cual la literatura romana ha ejercido influencia por encima y más allá de sí misma; se ha pospuesto lo perdido para nosotros y lo fragmentario, sobre todo de la época preclásica, frecuente objeto de investigaciones singularmente afanosas.

# LA LITERATURA ROMANA

MANFRED FUHRMANN

## *El concepto de «literatura romana», su amplitud y sus límites*

La literatura tratada en este tomo suele ser llamada de modo diferente a la lengua en que está escrita: la lengua se llama siempre «latina», la literatura, por el contrario, «romana». Este hecho singular requiere una explicación.

La designación «lengua latina» procede de los romanos mismos *(lingua latina, sermo latinus* o simplemente *latinum,* «el latín»). Con ello puede haberse mentado en un principio la lengua de una tribu, los latinos, junto con todas sus diferencias dialectales. Pero la hegemonía política de Roma impuso al cabo en todo el Lacio el dialecto latino hablado en la ciudad; desde entonces, el concepto no designó ya la lengua de una tribu, sino la de un solo asentamiento dentro de dicha tribu, y precisamente esta lengua de la ciudad de Roma se expandió luego, junto con el poderío romano, por toda Italia y finalmente por todo el hemisferio occidental del Imperio. La designación «lengua romana» tendría por ello la ventaja de la mayor precisión; sin embargo, y pese a algunos intentos encaminados a introducir esta expresión [1], ha pervivido la designación tradicional.

El término de «literatura romana» es menos consistente; al menos en Italia y en Francia ha adquirido carta de naturaleza, para designar el mismo objeto, el nombre de «literatura latina». Ya los romanos acostumbraron a servirse bien de una expresión *(litterae Romanae, auctores Romani),* bien de la otra *(litterae Latinae, auctores Latini).* El concepto de «literatura romana» merece la preferencia. Lo mismo que la lengua latina, así también la literatura redactada en ella fue sustentada por Roma; la literatura roma-

[1] V. por ej. Laurea Tullus en Plinio, *Naturalis historia,* 31, 8; Ovidio, *Epistulae ex Ponto,* 1, 2, 67; Gelio, *Noctes Atticae,* 1, 18, 1 (*lingua romana*); Quintiliano, *Institutio oratoria,* 1, 5, 58. 2, 14, 1 y *passim* (*sermo romanus*).

na debe su existencia y prestigio al poderío político romano. La designación «literatura romana» es, por ello, más adecuada que la de «lengua latina», ya que remite expresamente a la institución política que hizo posible dicha literatura.

La coexistencia de las expresiones «lengua latina» y «literatura romana» agudiza el elemento político-cultural inherente al concepto de «romano». De ello se sigue que sólo debería designarse como «romana» a la literatura que se refirió a la configuración política que fue Roma y recibió de ella sus impulsos. Dicho con otras palabras: la expresión de «literatura romana» sólo puede ser aplicada en rigor a la literatura latina de la Antigüedad —entre el año 250 a. d. C. y el 250 d. d. C. aproximadamente—. Por el contrario, obras escritas en lengua latina procedentes de la Antigüedad tardía, de la Edad Media o de la Edad Moderna pueden ser consideradas simplemente como parte de la «literatura latina».

Todas las filologías están de acuerdo en considerar a la «literatura» como su objeto propio; sin embargo, suelen entender bajo este término cosas muy distintas. Las filologías modernas no emplean el concepto, por lo general, en su sentido literal; cuando hablan de «literatura» no se refieren a la masa conjunta y total de obras escritas. Ciertamente incluyen cada vez más, en los tiempos recientes, la «literatura trivial», la «subliteratura» o literatura «banal» en sus análisis, pero al mismo tiempo siguen ocupándose sustancialmente de la «literatura pura», de las «bellas letras», de textos, por lo tanto, que no han sido compuestos en una situación determinada y para un fin determinado, y que se distinguen por su forma artística. Por el contrario, la filología que se ocupa de la literatura romana (y lo mismo rige para la helenística) posee un concepto de literatura mucho más amplio: desde un principio tiene en consideración la totalidad de aquellas obras que nos han sido transmitidas en manuscrito.

Este hecho objetivo está condicionado, en primer lugar, por la cantidad del material que se halla a nuestra disposición. Sólo una parte mínima, insignificante, de la literatura romana ha llegado hasta nosotros. Quintiliano, el *rhetor* clasicista de finales del siglo I d. C. —que pudo abarcar ya la literatura romana en casi su totalidad—, presentó en su manual de retórica un catálogo de los autores romanos más famosos [2]; incluso de estos 55 elegidos, astros literarios de primera magnitud, ha sobrevivido al tiempo poco más de un tercio. La literatura romana es, por tanto, pequeña y abarcable, en contraste no sólo con las literaturas europeas en las lenguas vernáculas, sino incluso con la literatura latina de la Antigüedad tardía y del Medioevo.

El concepto lato de literatura, tal y como lo emplea la filología latina con respecto a su material antiguo, se basa además en la naturaleza espe-

[2] *Institutio oratoria*, 10, 1, 85-131.

cial de este material. Cualquier acto de producción literaria era en la Antigüedad —tanto entre los griegos como entre los romanos— un acto mucho más solemne que en la Antigüedad tardía, y mucho más que en las épocas subsiguientes. Se acostumbraba a dar a la poesía, pero también a una considerable parte de la prosa, una elaboración formal artística muy intensa. Se procuró dar satisfacción a módulos artísticos y estéticos muy exigentes sobre todo en los tres terrenos en los que desde la Antigüedad tardía sólo suele concederse importancia al contenido, al tema: en el discurso público, en la filosofía y en la historiografía; además, los autores de obras científicas especializadas decidían en no raras ocasiones exponer sus temas en verso o en una prosa cultivada y cincelada. La determinación estricta del concepto de «literatura» llevaría por ello, en relación con las obras escritas de la cultura romana, casi al mismo resultado que la determinación en sentido lato; pero ese resto insignificante —productos no sometidos a elaboración formal, sobre todo de contenido científico— resulta imprescindible para la comprensión recta de otras obras concretas y de las circunstancias culturales de la época en general.

Como «literatura», hemos dicho, están consideradas todas las obras escritas de la época romana que han llegado hasta nosotros en manuscritos; porque de esta manera se acostumbró en la Antigüedad y en la Edad Media a difundir todo aquello cuya misión o tarea no se agotaba en satisfacer una finalidad concreta en una situación determinada. Esta limitación excluye, desde luego, una parte considerable de los monumentos lingüísticos heredados de la Antigüedad romana: por una parte aquellos textos que han sido esculpidos en piedra o metal, esto es, las inscripciones; y por otra parte los papiros, o sea las anotaciones hechas sobre este material, parecido al papel, empleado en la Antigüedad, y que han conservado sobre todo las ardientes arenas de Egipto. Y es que estos materiales no suelen contener, por lo común, sino documentos públicos o privados, carentes de forma artística y al servicio exclusivo de una finalidad determinada e inmediata. Por ello pertenecen a la jurisdicción de la ciencia histórica, no de la filología; una excepción la constituyen solamente los escasos textos que no son simplemente documentos o notificaciones, como por ejemplo los epitafios en verso o los papiros que transmiten obras literarias.

### *La lengua latina*

La *Teogonía*, un poema épico sobre el nacimiento de los dioses compuesto por el griego Hesíodo (hacia el 700 a. C.) cita en sus últimos versos a un hijo de Odiseo y de Circe, del que dice se llama Latinos y es soberano de los tirsenos [3]. Los latinos, cuando fue redactado este testimonio prime-

[3] V. 1011-16. Tirsenos, tirrenos: el nombre griego de los etruscos.

ro y antiquísimo de su existencia, habitaban, a la sazón teñido aún de mitología, un lugar de forma aproximadamente cuadrada, de unos treinta kilómetros de lado, que se extendía en el curso bajo del Tíber, y a la orilla sur de éste, desde la costa del Mar Tirreno tierra adentro hacia el noreste. Este espacio —más exactamente: un asentamiento dentro de él, a saber Roma— fue el embrión del futuro lenguaje universal. Pero antes de que, con el poderío romano, comenzase a expandirse la lengua latina, esto es, romana (en la época de Hesíodo y aun tres o cuatro centurias más tarde), el mapa lingüístico de la península itálica presentaba un cuadro por demás abigarrado. La ciencia filológica moderna ha reconstruido el catálogo de los idiomas que se hablaron allí sirviéndose sobre todo de las inscripciones —escritas sin excepción en variantes del alfabeto griego—; se cuentan además del latín las siguientes lenguas:

1. El *falisco,* la lengua de Falerii (situada a unos sesenta kilómetros al Norte de Roma; es la actual Cività Castellana). Este idioma era bastante parecido al latín [4]; la ciencia suele clasificar ambas lenguas emparentadas como grupo latino-falisco de las lenguas itálicas.

2. El *osco-umbro,* las lenguas de los samnitas u oscos (asentados en la mitad occidental del Sur de Italia), así como de los umbros (que vivían en la Italia central, al Este del Tíber). Estos idiomas constituyen el segundo grupo de las lenguas itálicas; el latino-falisco y el osco-umbro muestran muchas semejanzas entre sí, que justifican la consideración de ambos grupos como rama itálica del indogermánico, separándolos así de otras ramas de la misma gran familia lingüística, como la griega o la germánica.

3. El *véneto,* lengua de los vénetos, habitantes del Nordeste italiano (en torno a Patavium, hoy Padua). Este idioma perteneció asimismo, evidentemente, a las lenguas itálicas, pero el material lingüístico (vocablos, toponimia) conservado no es suficiente para llevar a cabo una clasificación precisa del mismo.

4. El *mesapio,* que se habló en el Este de la Italia meridional. En su caso, una clasificación es todavía más difícil e incierta; perteneció sin duda al indogermánico, pero no, probablemente, al itálico.

5. El *céltico,* la lengua de las tribus galas que se asentaron en la llanura del Po hacia el año 400 a. C., lo más tarde. El céltico es, lo mismo que el itálico y el griego, una rama independiente del indogermánico.

6. El *griego,* lengua de los habitantes de las costas del Sur de Italia y de Sicilia, desde el golfo de Nápoles hasta el de Tarento. Los griegos —jonios y dorios— habían fundado aquí numerosas colonias desde el siglo VIII a. C.

[4] Una inscripción falisca en una copa o cáliz (*Corpus Inscriptionum Etruscarum*, ed. de C. Pauli, Leipzig, 1893-1936, tomo 2, núms. 8179-8180) reza como sigue: *foied vino (pi)pafo, cra carefo* (en latín: *hodie vinum bibam, cras carebo*). Característica común a ambas lenguas es el futuro formado con -b- o, en su caso, con -f-.

7. El *etrusco*, que se habló sobre todo en la zona occidental de la Italia central, esto es, en la región delimitada al Norte por el Arno y al Sur por el Tíber. Los etruscos fueron entre los siglos VIII y V a. C. la potencia más notable de Italia, y ejercieron una fuerte influencia política y cultural sobre Roma, cuyo territorio lindaba directamente con el suyo [5]. El etrusco constituye el gran misterio entre las lenguas prelatinas de Italia. Se ha podido descifrar el significado de un centenar de palabras y de algunas desinencias; sin embargo, no se ha logrado comprobar la existencia de relaciones de parentesco lingüístico con cualquier otro idioma dentro o fuera de la familia indogermánica.

El griego estaba ya extendido en una amplísima zona antes de que surgiesen los más antiguos monumentos lingüísticos (lo más tarde hacia el año 700 a. C.); los griegos podían entenderse entre sí, pese a la diversidad de sus dialectos, antes de que comenzase a imponerse el dialecto ático como lengua común, ya en la época helenística. El latín, por el contrario, se encontró al principio en una situación completamente distinta. Los romanos podían conversar con los latinos, y ambos, a su vez, con los faliscos; pero todo el resto de Italia —esto es, todo cuanto se extendía más allá del insignificante territorio de los latino-faliscos, que semejaba un par de islas— era para ellos, en un comienzo, terreno extranjero de habla incomprensible; visto desde Roma, incluso la otra orilla del Tíber y comarcas tierra adentro les parecían extrañas aun cuando, para alcanzarlas, apenas se necesitase una jornada de marcha. Un general romano envió espías u observadores que dominaban la lengua osca, informa Livio por el año 296 a. C. [6]. Este detalle ilustra lo que parece mostrarnos un simple cotejo de las inscripciones latinas y oscas o umbras, a saber: el que no hablaba más que latín necesitaba un traductor no sólo cuando quería conversar con galos, etruscos o griegos, sino también cuando deseaba hacerlo con sus vecinos «itálicos», con los umbros o los samnitas. El parentesco entre el latino-falisco y el osco-umbro era por ello de naturaleza bastante teórica; su naturaleza sólo puede ser expuesta de manera convincente con ayuda del instrumentario que nos ofrece la moderna lingüística comparada.

Por tanto podría afirmarse, con un poco de exageración, que el latín —el idioma de una de las más pequeñas comunidades lingüísticas que había sobre el suelo itálico— desplazó y eliminó a puras lenguas extranjeras. Este hecho explica también una característica por la cual el latín se diferencia sorprendentemente del griego, del alemán y de otros muchos idiomas: la ausencia absoluta de diferencias dialectales. Ciertamente, el vocabulario del latín tomó algunos términos prestados, sobre todo del griego,

---

[5] Comp. más adelante, pág. 23.

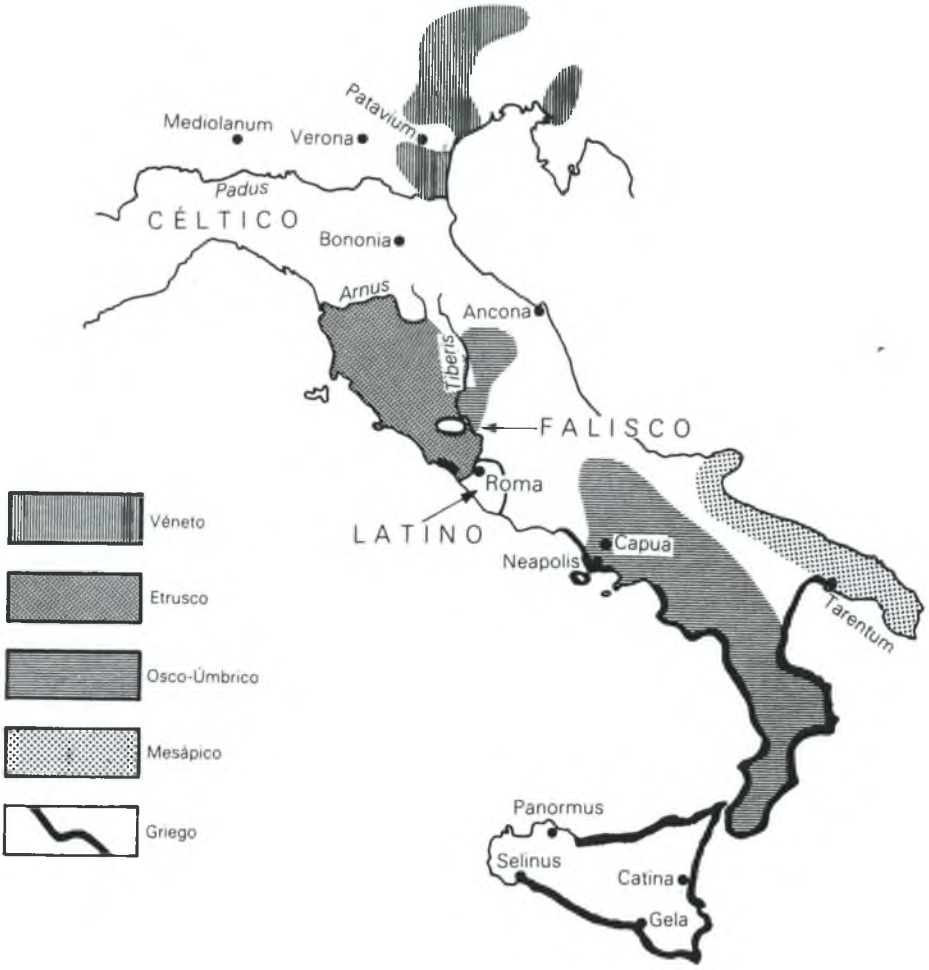
[6] 10, 20, 8, en el relato sobre la tercera guerra samnita (298-290 a. de C.).

pero también del etrusco, del celta y del osco-umbro [7]. Sin embargo, la fonética y la morfología del latín no fueron afectadas en modo alguno; la distancia que separaba ya al latín del osco-umbro era demasiado grande para permitir una influencia recíproca, una igualación por mezcla de ambos. De este modo surgió el idioma de los romanos, del estrato social dominante en Roma, como lengua unitaria sujeta a rígidas normas lingüísticas, y después de haberse impuesto en todo el Lacio fue expandiéndose como lengua unitaria por todo el ámbito de Italia junto con el poderío militar y con la idea estatal, con el Derecho y la administración de Roma.

La latinización de Italia requirió casi medio milenio, y quedó concluida en lo esencial durante el reinado de Augusto. El proceso se inició a un ritmo bastante lento. El latín se impuso al principio de manera discontinua —sobre todo mediante la función de colonias— en todas las regiones de la península. Pero los habitantes de éstas, asentados en el territorio desde tiempos inmemoriales, siguieron utilizando sus lenguas tradicionales; las fuentes procedentes de esta época, esto es, las inscripciones y epígrafes, que documentan la originaria variedad del mapa lingüístico itálico, comienzan a fluir en esta primera fase —a partir de fines del siglo IV a. C.—. El proceso de expansión se aceleró notablemente durante el último siglo precristiano, y alcanzó al fin, después de que todos los itálicos —y como últimos de entre ellos también los habitantes de las regiones situadas al Norte del Po, ya bajo Julio César— hubiesen recibido la ciudadanía romana, todo el territorio comprendido entre los Alpes y el Estrecho de Mesina. Hacia el nacimiento de Cristo o poco después se dejó de emplear las lenguas vernáculas en las inscripciones. A finales del siglo I d. d. C. sólo quedaban en el Sur de Italia y en Sicilia algunos islotes lingüísticos griegos, que se mantuvieron en vida parcialmente hasta la caída del Imperio Romano y aun mucho más tiempo todavía.

La lengua latina no se detuvo en las fronteras de Italia, sino que se extendió, durante los primeros siglos después del nacimiento de Cristo, en esa larga época de paz que va desde la dinastía julio-claudia hasta los emperadores soldados, sobre amplias zonas del Imperio romano. No obstante, el helenizado Oriente se resistió a esta evolución general; allí no pudo apenas imponerse el latín como lengua oficial, mientras que el griego siguió sirviendo de lengua diaria, al tiempo que en Egipto y en otras partes seguían imponiéndose las lenguas vernáculas respectivas. La península Ibé-

[7] El número de los préstamos tomados del griego (*machina, poena, schola,* etc.) y de los extranjerismos es abundantísimo. Del etrusco provienen probablemente *lanista* (maestro de armas), *subulo* (tocador de flauta), *histrio* (actor escénico) y otros vocablos. El céltico suministró las designaciones de vehículos (*raeda,* carro de viaje), vestiduras (*sagum,* capa) y armas (*lancea,* lanza). Palabras de origen osco-umbro se delatan frecuentemente por su forma fonética, como por ejemplo por una f intervocálica (*rufus,* rojo, frente al latino auténtico *ruber*), b en lugar de v (*bos,* buey), etc.




Las lenguas de Italia (siglos IV-I a. d. C.).

rica estaba ya totalmente romanizada en el siglo I d. d. C., y en la siguiente centuria África y las Galias se incorporaron del todo a la esfera de habla latina. Según parece, ésta no conquistó con la misma intensidad las regiones más apartadas del Imperio —Britania y la cuenca del Danubio—, si bien llegó hasta las costas del Mar Negro, mientras que en la Mesia y la Dacia, provincias situadas en el curso bajo del Danubio, se desarrolló la lengua actual, el rumano, a partir de la que hablaban los inmigrantes romanos.

La romanización de todos estos territorios fue obra de los soldados, colonos y mercaderes romanos, y halló un poderoso respaldo en la administración y en las escuelas, que fueron fundadas por doquier. Permaneció

siempre orientada hacia el uso lingüístico de la metrópoli, de manera que hasta la decadencia de la parte occidental del Imperio no pudieron constituirse dialectos dignos de mención. El latín se asentó en cualquier parte, primero en los centros urbanos, y desde aquí fue penetrando trabajosamente —donde le fue dado hacerlo— en los distritos rurales. En el siglo III d. d. C. se detuvo el gran movimiento expansivo, y en la centuria siguiente se inició un nuevo proceso: el idioma hablado por el pueblo, el llamado latín vulgar, fue transformándose y ramificándose poco a poco en las lenguas románicas actuales, cuando no tuvo que ceder terreno ante los nuevos conquistadores, como ocurrió en las Islas Británicas, en grandes zonas de la cuenca danubiana y más tarde también en África.

La lengua latina —según ha podido mostrar esta sucinta ojeada sobre su desarrollo externo— no ha entrado en la historia como lengua de un «pueblo», sino que se fue expandiendo, a la cruda luz de la tradición, desde un asentamiento concreto hacia todas las comarcas no helenizadas del Imperio Romano, desplazando en lo esencial no tanto variantes dialectales de sí misma cuanto otras lenguas extrañas, muy alejadas en su mayoría de ellas. Algo análogo puede decirse de la literatura romana, que tampoco surgió y creció dentro de un ámbito prefigurado, fijo en sus límites y de estructura previamente dada. La lengua latina no es una «lengua nacional», ni la literatura latina una «literatura nacional» en el sentido étnico-biológico que le dio el siglo XIX; antes bien son ambas el producto de una idea político-estatal que una pequeña comunidad logró imponer con éxito triunfal.

La evolución interna de la lengua latina se divide en dos fases: la época pre-literaria, de la que sólo nos han llegado materiales en forma de inscripciones y epígrafes (siglos VI al III a. C.), y la época literaria (a partir del siglo III y comienzos del II a. C.). La primera época sólo puede ser expuesta en líneas muy borrosas, mientras que por el contrario disponemos de datos muy precisos sobre la segunda. Esta evolución transcurrió, dentro del período histórico citado, con ritmo muy desigual, que retardó su andadura tan pronto como la literatura hizo su aparición y acabó por detenerse del todo hacia las postrimerías del siglo II a. C. La lengua latina —dejando a un lado los fenómenos estilísticos— permaneció en lo esencial invariable en su fase expansiva, esto es, durante los siglos que duró su difusión por toda Italia y por la región occidental del Imperio.

La época pre-literaria presenta sobre todo modificaciones fonéticas. Una fase transitoria de la acentuación inicial debilitó las vocales de las sílabas internas; la -s- intervocálica se convirtió en -r-, y así otros muchos ejemplos [8]. Además se consumó a la sazón una evolución importante de la mor-

[8] El monumento lingüístico romano más antiguo es la inscripción de la fíbula de oro de Praeneste (hacia el 600 a. C.) (V. *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae*, edición de A. Degras-

fología latina, el sistema de los tiempos verbales. Según atestigua Plauto —el escritor romano más antiguo de quien poseemos obras íntegras—, ambos procesos, esto es, ciertas evoluciones tanto de carácter fonético como morfológico, se remontan a los comienzos mismos de la literatura; en la época posterior a Plauto, la fonética general y la morfología del latín permanecieron prácticamente invariables.

La época literaria, sobre todo su período clásico, trajo consigo por ello, exclusivamente, modificaciones en los campos del vocabulario y de la sintaxis. El vocabulario tradicional fue considerado en parte como anticuado, y por lo tanto se procedió a elegir los vocablos. Por otra parte, la recepción de la filosofía griega y de las ciencias griegas creó necesidades terminológicas hasta entonces desconocidas, y por ello se elaboraron los conceptos adecuados. En el terreno de la sintaxis se procuró, en la medida de lo posi-

Fíbula de oro procedente de una tumba en Praeneste (al Este de Roma). Hacia el año 600 a. d. C. Roma, *Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini*. Se trata del más antiguo testimonio lingüístico latino; cf. la nota 8. El texto va de derecha a izquierda.

ble, normalizar o regular cuanto la evolución anterior había dejado en situación de disponibilidad (así por ejemplo, se impuso el subjuntivo en las preguntas dependientes); además se aprendió a construir —no sin el ejemplo y dechado del griego— estructuras sintácticas complejas, en lugar de la parataxis imperante hasta entonces.

Como cualidad más característica y destacada del latín se considera su brevedad lacónica, su capacidad de expresar lo más posible con el menor número posible de vocablos. Este rasgo está condicionado en primer término por un sistema de flexiones muy consecuente y estructurado: las relaciones dentro de la frase son indicadas en lo sustancial por medio de modificaciones en las desinencias de los vocablos. El latín es, por ello, una lengua sintética por excelencia, que sólo en la menor medida necesita de morfemas independientes, signo característico de las lenguas analíticas. En el verbo, tan sólo la raíz del perfecto de la voz pasiva tiene que utilizar

si, 2 tomos, Florencia, 1957-63, tomo 1, núm. 1). Dice así: MANIOS MED FHEFHAKED NUMASIOI (= *Manius me fecit Numerio*). El texto procede de la época anterior al debilitamiento de las vocales internas (el verbo sería si no *fhefheked*) y de la transición de -s- a -r- (*Numasioi* en lugar de *Numerio*).

la circunlocución por medio de un verbo auxiliar —*esse*, «ser»—; además, el latín puede prescindir generalmente de los pronombres personales con función de sujeto (*dico* = «*yo* digo»). Las preposiciones no sirven nunca para la simple caracterización de un caso (del genitivo o del dativo), sino que determinan situaciones espaciales o temporales así como relaciones derivadas de ellas, y en muchos casos se utiliza, en lugar de una expresión preposicional, el puro ablativo, un caso que, en su rica complejidad, es característico del latín.

No pocas veces queda sin expresión directa, o al menos indeterminado, lo que otras lenguas suelen expresar o determinar con precisión; esta tendencia debe ser considerada, junto al sistema de flexiones, como la segunda causa de la concisión expresiva del latín. Ya el (puro) ablativo es a veces polivalente. Además, las construcciones participiales dejan, por lo general, en suspenso si se encuentran en una relación atributiva o modal (temporal, causal, etc.), con el conjunto total de la frase; el latín emplea el pronombre posesivo mucho más raramente que, por ejemplo, el griego o las lenguas europeas modernas. Por último, falta toda una categoría gramatical: el artículo, tanto el definido como el indefinido. El latín, por ello, no es capaz de distinguir si se mienta toda la especie en conjunto o bien un ejemplar individual, determinado o indeterminado, de la misma: *homo* significa tanto «*el* hombre» (esto es, la especie humana o un individuo concreto y determinado) como «*un* hombre» (esto es, un individuo indeterminado cualquiera). El vocabulario muestra una economía similar a los medios de expresión. Se trata de un vocabulario relativamente pobre; los matices expresivos de cada caso concreto han de ser deducidos por ello, en medida insólita, del contexto general. En un sentido, desde luego, se caracteriza el latín por su extraordinaria precisión: el sistema temporal de los verbos está estructurado de tal manera que es capaz de expresar no sólo la respectiva relación temporal con respecto al hablante (pasado, presente o futuro), sino también la relación temporal de varios sucesos entre sí (simultaneidad, anterioridad y posterioridad).

### *Sobre la época pre-literaria*

La literatura romana irrumpió, por así decirlo, de manera eruptiva, como si se hubiese empezado —en la época de las Guerras Púnicas— a imitar de repente los grandes géneros de la literatura griega: la epopeya y el drama. Este acontecimiento hizo época, y la estrecha vinculación con la literatura griega fue desde entonces un signo característico de la romana [9]. Ba-

[9] V. más abajo, págs. 24 y ss.

jo el borroso concepto de lo «pre-literario» queremos resumir todo cuanto precedió a la literatura en sentido riguroso del término, esto es, a la literatura nacida de la recepción de los grandes temas griegos. Se trata de restos extremadamente escasos y heterogéneos. Sólo muy poco ha llegado hasta nosotros en su integridad, bien mediante inscripciones, bien a través de citas en textos de escritores romanos posteriores. Tenemos conocimiento de algunos testimonios única y exclusivamente por noticias más o menos exactas, más o menos fidedignas, que hallamos esparcidas por los textos históricos, gramaticales o de otro tipo de los romanos. Los productos que se consideran aquí como «pre-literarios» son casi siempre anónimos, y cuando la tradición puede citarnos un nombre concreto, son motivos políticos y no literarios los que han originado esta singularidad. Las reliquias pre-literarias de los romanos proceden en gran parte de una esfera harto simple, por no decir primitiva, y sirvieron a fines muy precisos, tuvieron una función siempre muy concreta y determinada en la vida del individuo o de la comunidad. Estas características traen como consecuencia el que todo lo pre-literario haya llevado una existencia especial antes de y junto a la literatura tomada de los griegos: no se fundió con lo importado de Grecia, ni siquiera —dejando a un lado escasas excepciones— se hizo notar como substrato que hubiese modificado perceptiblemente dichos elementos importados. Los restos pre-literarios son más importantes para la prehistoria de la lengua, de la religión o del Derecho que para los comienzos de la literatura [10].

La época anterior a la recepción de la literatura griega no conoció una separación estricta entre poesía y prosa; una gran parte de los restos llegados hasta nosotros está escrita en una prosa más o menos claramente rítmica, si bien nunca construida de forma rigurosamente métrica. Los romanos llamaron *carmen* a lo que estaba estructurado formalmente de esta manera —la fórmula, el apotegma—; la palabra pasó a significar más tarde, tras de la adopción de la métrica griega, «canción» o «poema». La frase pre-literaria empleó en especial una forma relativamente rígida en su estructura, el llamado «verso saturniano» *(versus Saturnius).* Esta designación es antigua y quiere indicar que el esquema rítmico procede de la época mítica, fabulosa, regida por Saturno [11]. El *versus Saturnius* está construido con bastante libertad, por lo que no puede ser comparado con los pies métricos griegos, sujetos a reglas severísimas. Se divide en dos partes; el número de los tiempos marcados que encontramos en cada parte

[10] Así afirma, con razón, E. Norden, *op. cit.*, págs. 4 y s.

[11] Cf. por ej. Varrón, *De Lingua Latina*, 7, 36; Cesio Basso, «De metris», en *Grammatici Latini*, ed. por H. Keil, Leipzig, 1855-80, tomo 6, pág. 265; Mario Victorino, «Ars grammatica», *ibid.*, págs. 138 y s. Para lo que sigue cf. más abajo, pág. 93, con un ejemplo tomado de la época literaria (Livio Andrónico, *Odusia*, verso 1).

(2 a 3, quizás también 4) parece no haber estado sujeto a normas fijas. El *versus Saturnius* pudo imponerse en los primeros tiempos de la época literaria, en los que se empleó como metro épico. Desapareció después de que Ennio lo hubo sustituido por el hexámetro.

Las reliquias de la época pre-literaria pueden ser adscritas a tres círculos temáticos: la magia y el culto de los dioses; los usos o costumbres, y el Derecho y la administración del Estado.

El primero está representado por algunas fórmulas mágicas y oraciones; los escasos testimonios permiten reconocer en su totalidad una estilización más o menos evidente por medio de ritmos y de efectos sonoros (aliteraciones, epanáforas o repeticiones). Entre las plegarias destaca la antiquísima forma llamada «arval», un texto litúrgico salmodiado por los *fratres Arvales,* los «hermanos de los campos», que eran responsables de la consagración y bendición de las cosechas. El texto está estructurado claramente en miembros de la misma longitud aproximada y emplea con profusión medios sonoros. Los cantos de una casta sacerdotal de Marte (los salios, esto es, los «saltadores»), de los que sólo han llegado hasta nosotros algunos jirones mutilados, evidenciaban, sin duda, una estructura muy parecida; los textos, según atestigua Quintiliano, no eran comprensibles para los romanos de la época clásica [12].

Dentro del segundo campo caen algunos testimonios de carácter lírico, que deben haber existido en la Roma de los primeros tiempos: canciones de trabajo y de siega, además la *nenia,* un llanto fúnebre acompañado del son de la flauta, y por último canciones en alabanza de los héroes, que eran recitadas durante los banquetes. No disponemos de testimonios completos de dichos textos, y carece de sentido emitir un dictamen acerca del grado de confianza que merecen las informaciones transmitidas por las fuentes [13].

También pueden reclamar un puesto en el campo de los usos y costumbres los versos de denuesto y burla, de los que han sobrevivido al paso de los tiempos testimonios algo más concretos. Ciertos datos permiten sospechar que los romanos eran extremadamente hábiles, desde tiempo inmemorial, en denigrar a una persona en público; una disposición del código de las *Doce Tablas* amenaza con la pena de muerte la práctica del denuesto

---

[12] Conjuros: Varrón, *De Lingua Latina,* 6, 21 y *Res rusticae,* 1, 2, 27. Oraciones: Catón, *De agricultura,* 141. Canción *arval*: *Inscriptiones Latinae,* ed. citada, tomo 1, núm. 4. V. sobre este punto E. Norden, *Aus altrömischen Priesterbüchern,* Lund, 1939. Canciones de los salios: *Fragmenta poetarum Latinorum,* ed. de W. Morel, Leipzig, 1927, págs. 1 y ss.; Quintiliano, *Institutio oratoria,* 1, 6, 40.

[13] Canciones de laboreo y de cosecha: Varrón, *Menippeae,* frag. 363, en Petronio, *Saturae,* edición de F. Bücheler, Berlín, $^{6}$1922. Nenias: Festo, *De verborum significatu,* ed. de W. S. Lindsay, Leipzig, 1913, págs. 144 y ss. Canciones heroicas: Cicerón, *Tusculanae disputationes,* 4, 3 y otros. V. sobre esto H. Dahlmann, *Zur Überlieferung über die «altrömischen Tafellieder»,* en *Abh. d. Ak. d. Wiss. Mainz, Geistes- u. soz. wiss.* Kl. 1950, 17.

por medio de versos cantados en público (el llamado *occentare*, que sin embargo puede significar también un conjuro maligno salmodiado); las retahílas de insultos que conocemos a través de los textos literarios parecen reflejar una costumbre popular, y sabemos que el caudillo militar triunfante era llevado por sus soldados al Capitolio entre burlas soeces. Los llamados *Fescennini versus*, desde luego, proceden de un país foráneo, de la ciudad falisca de Fescennia; según nos informan las fuentes, se trataba de burlas o bromas improvisadas con las que solían amenizarse las bodas y las fiestas de la cosecha. También aquí nos faltan textos concretos [14].

La tradición nos informa además sobre un género dramático muy sencillo, que se cultivó en la Roma de los primeros tiempos y recibió el nombre de *fabula Atellana*. El nombre alude sin duda a la ciudad osca de Atella, esto es, al Sur de Italia helenizado o influido al menos por Grecia, que se distinguió por una tradición escénica (sobre todo en comedias y farsas) surgida ya en el siglo v a. C. e independiente de Atenas. La *fabula Atellana*, una farsa popular, representaba en caricatura áspera y chabacana escenas tomadas de la vida diaria. Se basaba evidentemente en la acción escénica de tipos característicos y fijos: el «viejo» *(Pappus)*, el «necio» *(Maccus)*, el «jorobado» *(Dossenus)*, etc.; al parecer, un marco de acción escénica previamente dado era rellenado por los actores mediante diálogos improvisados. Esta forma literaria experimentó un florecimiento tardío en el siglo I a. C.: Pomponio y Novio escribieron «atelanas» que, por supuesto —como permiten reconocer los escasos restos de las mismas que han llegado a nuestras manos—, estaban fuertemente influenciadas por la comedia plautino-terenciana[15],

Un último género de los usos pre-literarios posee ya un carácter político-propagandístico: nos referimos a la *laudatio funebris*. Era ésta parte integrante del ceremonial de enterramiento que la aristocracia romana destinaba a sus representantes (en el cortejo fúnebre iban actores con máscaras que representaban a los antepasados; el muerto era expuesto en el Foro) y que pertenecía a la ostentación propia de la clase dominante. Un pariente cercano ensalzaba los hechos y las cualidades del fallecido; la oración fúnebre, exenta de artificio literario, fue copiada frecuentemente por alguno de los oyentes y utilizada más tarde como fuente histórica [16].

[14] *Occentare*: Cicerón, *De republica*, 4, 12 = *Lex XII tabularum*, 8, 1 b. Versos de burla de los soldados: Livio 4, 20, 2. 4, 53, 11. 5, 49, 7 y *passim*. También conservados en Suetonio, *Iulius*, 49, 4, 51. 80, 2. *Fescennini versus*: Livio 7, 2, 7; Horacio, *Epistulae*, 2, 1, 145 ss. Festo, ed. cit., págs. 76 y otras.

[15] *Fabula Atellana*: Diómedes, «Ars grammatica», en *Grammatici Latini*, ed. cit., tomo 1, págs. 489 y s. Varrón, *De lingua Latina*, 7, 29 y *passim*; Pomponio, Novius, *Comicorum Romanorum Fragmenta*, ed. de O. Ribbeck, Leipzig, ²1873, págs. 223-276.

[16] *Laudatio funebris*: Plinio, *Naturalis historia*, 7, 139 (ejemplo más antiguo, procedente de 221 a. C.); Cicerón, *De oratore*, 2, 341 y *Brutus*, 61 y s. Cf. *Éloge funèbre d'une matrone romaine*, ed. de M. Durry, París, 1950, págs. IX y ss. Ceremonial del enterramiento: Polibio 6, 53 y s.

El documento lingüístico más antiguo que nos ha legado el Estado romano son los restos, bastante considerables, de la llamada ley de las *Doce Tablas,* un corpus jurídico que es datado en la mitad del siglo v a. C. Los fragmentos dan testimonio —pese a algunas modernizaciones introducidas en ellos en épocas posteriores— de un lenguaje arcaico; su característica más notable es el estilo extremadamente conciso y lapidario. Leyes populares más modernas, así como las *legis actiones* —fórmulas previamente establecidas, que eran pronunciadas por las partes litigantes para fundamentar un proceso judicial— poseen ya un cuño menos arcaico. Dichas fórmu-

Vasija con fliacos (crátera apúlica). *Muerte de Príamo; escena de una representación teatral de fliacos.* Berlín, *Staatliche Museen.* Los fliacos eran actores de una farsa popular en la Italia del Sur. Acerca de los temas tratados en ésta (escenas de la vida cotidiana, parodias mitológicas), así como sobre el vestuario y la decoración escénica nos informan sobre todo las llamadas vasijas fliacas, esto es, vasos con figuras en color rojo que representan escenas teatrales con fliacos (siglo IV a. d. C.); de ellas se han conservado unas 185 piezas. La farsa suditálica llegó hasta Roma, en época aún preliteraria, como *fabula Atellana.*

las estaban sometidas por imperativo legal a la custodia de la casta sacerdotal más distinguida de Roma, los pontífices [17].

Estos mismos pontífices eran también los autores de una sencilla crónica del Estado [18]. En efecto, todos los años exponían en su sede oficial una tabla blanca, el *album*, en el que habían apuntado los días de trabajo y los festivos, y que era por lo tanto una especie de calendario oficial. También anotaban en la tabla determinados sucesos, sobre todo los que poseían importancia desde el punto de vista religioso o litúrgico: eclipses de sol y de luna, epidemias, subidas de precios. Las tablas eran conservadas; a finales del siglo II a. C. aparecieron en forma de libro y sirvieron de fuente histórica. La historiografía romana les debe el nombre de su género más importante: *annales*, así como su principio ordenador y sistemático más notable: el informe anual cronológico.

Los nombres más antiguos con los que la tradición vincula iniciativas publicísticas con argumentos dignos hasta cierto punto de crédito, pertenecen a la esfera política. Un Cneo Flavio, secretario del famoso Apio Claudio el Ciego, se permitió intromisiones en terrenos que hasta entonces eran de la exclusiva competencia sacerdotal: elaboró por su cuenta y riesgo un calendario y publicó un libro que contenía una colección de *legis actiones* (hacia el año 300 a. C.). Apio Claudio el Ciego protestó en el año 280 a. C., con éxito, contra una oferta de paz del rey Pirro; el texto de este discurso existía aún en la época de Cicerón. El mismo Apio publicó, al parecer, una colección de sentencias y una obra de carácter jurídico, si bien en este caso no puede excluirse del todo la posibilidad de que productos posteriores hayan usurpado el nombre famoso [19].

Desde tiempos inmemoriales estuvo Roma abierta a las influencias externas. Algunas llegaron de Etruria, sobre todo los símbolos romanos del poder político (como, por ejemplo, las *fasces* o haces de varillas), y prácticas singulares, como la de leer el porvenir en los relámpagos y rayos o en los intestinos de animales sacrificados. El influjo más poderoso lo ejerció, desde luego, la superior civilización griega, cuyos logros llegaron hasta Roma, en parte, de manera directa, desde las ciudades griegas del Sur de Italia y de Sicilia, y en parte, a través de la mediación etrusca: la escritura, las monedas, los pesos y medidas, la estatua monumental dedicada al culto religioso así como algunas deidades aisladas, como por ejemplo Hércules y los Dióscuros. Elementos literarios no fueron incorporados en absoluto

---

[17] *Doce Tablas*, leyes populares: *Fontes iuris Romani Anteiustiniani*, tomo 1, ed. de S. Riccobono, Florencia, 1941, págs. 21 y ss.

[18] Para lo que sigue cf. más abajo, pág. 155.

[19] Cneo Flavio, *legis actiones*: Livio 9, 46. *Digesta*, 1, 2, 2, 7 y *passim*. Appio Claudio, *Oratio de Pyrrho*: Cicerón, *Cato*, 16 y *Brutus*, 61. Cf. *Oratorum Romanorum Fragmenta*, ed. de H. Malcovati, Turín, ²1955, págs. 2 y ss. Sentencias: Festo, ed. cit., pág. 418. Cicerón, *Tusculanae disputationes*, 4, 4 y *passim*. Obra jurídica *(De usurpationibus)*: *Digesta*, 1, 2, 2, 36.

prácticamente hasta la era de las Guerras Púnicas, y de los restos que hemos enumerado más arriba muy pocos pueden ser atribuidos a incitaciones de los pueblos circundantes: los *Fescennini versus*, la *fabula Atellana* y además la ley de las *Doce Tablas*, que en su origen y contenido permite sospechar influencias de los fueros y privilegios ciudadanos de las urbes griegas en el Sur de Italia. Todo lo demás no admite derivación alguna, y por ello se lo ha considerado como perteneciente a un «acervo primigenio» itálico o incluso indogermánico. Tales afirmaciones son hipotéticas en grado sumo; el esquema usual de derivación, propio de la evolución lingüística, demuestra muy poco o nada cuando es trasladado a otros campos. La ciudad estuvo antes excesivamente inclinada a valorar muy alto los restos de carácter pre-literario. Esta tendencia seguía ideas típicas del Romanticismo: se procuró por todos los medios hacer brotar también la literatura romana de un suelo patrio de entraña popular [20].

*La literatura romana y sus relaciones con la griega*

En el año 240 a. C. —así nos avisa una tradición que no es, por otra parte, unánime— se representaron durante los Juegos Romanos una tragedia y una comedia griegas [21]; su traducción y adaptación latinas eran obra de Livio Andrónico. Este mismo Livio presentó también una traducción de la *Odisea* homérica, y de este modo se inició con este hombre, que fue el primero en presentar a los romanos los grandes géneros de la literatura griega, la literatura romana. El comienzo marcó ya para siempre la dirección. La literatura romana permaneció vinculada de algún modo a la griega en todas sus expresiones, más aún: dependiente de ella. En medida mucho más fuerte que por ejemplo las literaturas europeas, fue la griega la consecuencia de un proceso receptor rectilíneo, porque aquéllas surgieron no sólo de las tradiciones antiguas clásicas y cristianas, sino también de las suyas propias. La falta de independencia de la literatura romana se hace patente sobre todo en el terreno de la forma. Quintiliano anota, no sin orgullo, que la sátira es una creación de los romanos [22]; esta afirmación presupone, con plena razón, que todos los demás géneros provienen de los griegos. No ocurre otra cosa con los pies métricos y los medios estilísticos de la prosa artística; los romanos se conformaron también aquí con apropiarse del repertorio de los griegos. La literatura romana carecía ade-

[20] Cf. por ej. A. Kappelmacher-M. Schuster, *op. cit.*, págs. 27 y ss.; E. Norden, *op. cit.*, pág. 5: el saturniano procede «del fondo común indogermánico».

[21] Cicerón, *Brutus*, 72 y s. y *passim* (240 a. C.; una *fabula*). Casiodoro, *Chronica*, en *Monumenta Germaniae historica, Auctores antiquissimi*, tomo 11: *Chronica minora*, edición de Th. Mommsen, Berlín, 1894, pág. 128 (239 a. C.; una tragedia y una comedia durante los *ludi Romani*).

[22] *Institutio oratoria*, 10, 1, 93.

más de un substrato temático original. No disponía de mitos propios, y en el terreno de la ficción literaria (esto es, en la comedia, la fábula y la novela) dependía casi por entero de los modelos griegos. Lo mismo puede decirse de la filosofía y de las ciencias, en las que las obras romanas suelen reproducir en grandísima parte contenidos griegos. Aquí, de todos modos, queda un campo muy amplio de carácter genuinamente romano: el Estado, el Derecho, la política, la sociedad, la vida y las vivencias del individuo. Esta sustancia —la realidad romana— llena en algunas ramas de la literatura —como, por ejemplo, en la historiografía y en la epopeya histórica, en el discurso público o en la jurisprudencia— la forma griega con un contenido romano, y ha penetrado y troquelado también, con mayor o menor fuerza, la mayoría de los restantes géneros —la filosofía, la sátira, la lírica y la elegía—.

Livio Andrónico no obró llevado solamente por impulsos artísticos. Si alcanzó influencia fue porque los aristócratas romanos de la época —o al menos algunos de ellos— deseaban por todos los medios introducir en Roma dos logros de la civilización griega: la escuela y el teatro. La enseñanza infantil y juvenil, que alcanzó difusión en la época helenística, estaba dividida en tres grados, para cada uno de los cuales había un tipo determinado de maestro. La enseñanza elemental (leer, escribir, aritmética) era impartida prácticamente a todo el mundo; los hijos de padres acomodados acudían seguidamente al «grammatikós» *(grammaticus)* —hoy diríamos: al filólogo o maestro de filología—, y algunos privilegiados, los pertenecientes al estrato social superior, se hacían educar por último en el arte de la oratoria por medio de un «rhetor». Los romanos tomaron este sistema sin modificación alguna, no porque así lo dispusiese el Estado, sino debido a iniciativas privadas: la enseñanza elemental en tiempos pre-literarios, más tarde la «gramática», y por último, en las postrimerías del siglo II a. C., la retórica. Una de las dos proezas de Livio, la traducción de la *Odisea*, pertenece al segundo grado: allí donde la lectura de obras literarias se hallaba en el centro de la enseñanza, faltaban textos latinos; la obra de Livio vino a colmar esta laguna y sirvió así de fundamento a la enseñanza latina de la gramática.

El culto religioso estatal preveía, junto a sacrificios rituales, plegarias, procesiones y demás ceremonias litúrgicas, también la celebración de juegos *(ludi)*. Estos *ludi* solían tener lugar durante determinadas festividades oficiales, llamadas igualmente *ludi*, y que consistían en espectáculos deportivos (carreras de caballos y de carros), en las crueles luchas de gladiadores, en combates de animales, así como también —desde el año 240 a. C.— en representaciones teatrales, los *ludi scaenici*. Porque después de que Livio hubiese iniciado los primeros pasos con los «Juegos Romanos», los *ludi scaenici* se convirtieron, en el espacio de pocas décadas, en un elemento

imprescindible de una serie de períodos festivos oficiales: de los juegos Romanos y de los Plebeyos, de los celebrados en honor de la diosa de la fertilidad, Flora *(ludi Florales)*, etc. Desde entonces existía en Roma un marco institucional para una producción escénica exuberante, y numerosos escritores se afanaron por colmarlo, para lo cual acudieron por lo general a piezas teatrales griegas, de las que elaboraron una traducción o una adaptación latina.

La helenización de Roma no se detuvo en la lectura escolar para la juventud de los estratos superiores y en las diversiones de carácter popular, sino que se apoderó también muy pronto de las raíces mismas de la tradición romana, de un orden consuetudinario de carácter rural que se había mantenido intacto de generación en generación. Las fuerzas que provocaron este proceso de fermentación fueron la retórica y sobre todo la filosofía. El proceso no se desarrolló sin la oposición de las fuerzas conservadoras. Así, en el año 161 a. C. fueron expulsados de Roma todos los «rhetores» y filósofos griegos que se habían asentado en la urbe [23]. Seis años más tarde llegó a Roma una embajada ateniense, integrada por los jefes de tres escuelas filosóficas, la Academia, el Perípatos y la Stoa. Estos hombres no se proponían solamente cumplir su cometido diplomático, sino que pronunciaron también —para júbilo y satisfacción de la juventud— discursos y conferencias públicas. Sobre todo, los discursos de Carnéades, un miembro de la Academia, provocaron enorme expectación. Estos discursos trataban de la justicia, que Carnéades ensalzó primero como fundamento moral de la convivencia humana; pero al día siguiente expuso que no es conveniente hacer de ella el hilo conductor de la política, y al argumentar en pro de su tesis invocó el ejemplo de los romanos, cuyo imperio había sido edificado por medio de la rapiña. Esta dialéctica desagradó al Censor Catón, uno de los hombres más influyentes del Senado romano, quien logró que los embajadores atenienses fuesen devueltos lo antes posible, con todos los honores, a su país de origen [24]. Catón fue un encarnizado enemigo de la influencia cultural griega; sus escritos, sin embargo, dan testimonio de que él mismo (y ello es un fenómeno típico de toda época de transición), había recibido de esta misma influencia mucho más de lo que él quería reconocer. Con él desapareció la reacción romana. Escipión el Joven, el conquistador de Cartago, tenía por amigos al historiador Polibio y al filósofo Panecio, y su casa, de la que también era huésped frecuente el poeta Lucilio, fue un centro floreciente de la intelectualidad griega. Con la obra y la influencia de Panecio, un estoico, la filosofía arraigó definitivamente entre los romanos. Este éxito, desde luego, no tuvo por el momento

[23] Suetonio, *De rhetoribus*, 1.

[24] Cicerón, *De re publica*, libro 3; Gelio, *Noctes Atticae*, 6, 14, 8-10; Plutarco, *Cato*, 22. V. sobre este punto H. Fuchs, *Der geistige Widerstand gegen Rom*, Berlín, ²1964, págs. 2 y ss.

consecuencias literarias: Lucrecio y Cicerón no contaban con antecesores dignos de mención cuando pusieron manos a la obra de adaptar la lengua latina a los temas y problemas filosóficos.

Los griegos dieron, los romanos tomaron. La unilateralidad de este proceso civilizador se refleja claramente en la actitud de sus protagonistas. Mientras que la clase alta romana solía dominar el griego como su propia lengua materna, sobre todo desde las Guerras Púnicas, el latín era para los griegos, aun en la época imperial, una lengua difícil, por demás, de aprender y casi, casi bárbara; mientras que en Roma se meditaba intensamente sobre la cultura griega, midiéndolo todo con módulos y dechados griegos, los griegos ignoraban todo lo romano situado fuera del ámbito histórico-político, y siguieron ignorando la literatura romana aun cuando ésta pudo presentar obras de pareja calidad. Es verdad que existió una cierta crítica romana contra los «grieguitos» *(Graeculi)*, crítica que comenzaba ya con el término *(per)graecari*, esto es, grequizar o helenizar, lo que venía a significar tanto como «llevar una vida licenciosa» [25]. Los romanos consideraron a sus vecinos orientales como moralmente inferiores, y les reprochaban un comportamiento carente de dignidad, rastrero y adulador, así como pasar la vida entregados a cosas inútiles. Pero esta crítica era superficial y producto de la realidad presente, de las concretas experiencias políticas o personales y pudo conllevarse con una estimación que, tan certera como era de suyo, no carece de nobleza: los romanos acostumbraron a reconocer sin rodeos la superioridad cultural —científica, artística y literaria— de los griegos. «Grecia fue tomada; pero ella, a su vez, se apoderó de los rudos vencedores y llevó las artes al rústico Lacio»: así reza una fórmula lapidaria con la que Horacio expresó la relación de ambas naciones entre sí, y un conocido pasaje virgiliano atribuye a los griegos las artes y las ciencias, a los romanos, en cambio, el poder político y la custodia de la paz [26].

La literatura romana evidencia —pese a su dependencia fundamental con respecto al modelo griego— una relación con éste que varía de época a época, hasta tal punto que las diferencias corresponden en cada caso a las características determinantes de las diversas épocas. La primera de éstas, el período pre-clásico (que dura más o menos hasta el año 100 a. C.), puede ser caracterizada como fase de aprendizaje; se limitó, en general, a traducciones y arreglos o adaptaciones, y estos productos pueden reivindicar para sí con pleno derecho —lo que resulta aún más característico— un verdadero rango literario. Los autores de la fase primera procuraron además servir de intermediarios justamente de aquello que era usual y

[25] Así, por ej., Plauto, *Mostellaria*, versos 20-24; Festo, ed. cit., pág. 235.

[26] Horacio, *Epistulae*, 2, 1, 156 y s.; Virgilio, *Aeneis*, 6, 847-853. Sobre este punto cf. Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Darmstadt, ⁴1957, págs. 334 y ss.

conocido en su época, con lo cual se atuvieron al estrato más reciente de la literatura por ellos recibida y elaborada. Esta afirmación no es controvertida, sino más bien corroborada, por la traducción de la *Odisea* hecha por Livio Andrónico. Éste, en efecto, no trasladó al latín la arcaica epopeya por su propio e intrínseco valor, sino que más bien enlazó con la función que la *Odisea* cumplía en su época dentro del mundo griego, y escribió el equivalente latino de un libro escolar griego. Lo mismo puede decirse de los autores teatrales, desde Livio hasta Terencio, ya les sirviese de modelo una tragedia clásica o una comedia helenística: todos ellos trajeron a Roma el repertorio del teatro griego contemporáneo, y con ello sirvieron de mediadores de todo el espectro literario de su siglo.

La segunda época, la del clasicismo (que se extiende hasta la muerte de Augusto), fue la fase de la transformación y asimilación creadoras; los autores de esta época procuraron casi siempre competir, desde una cierta distancia, con los dechados griegos, y las traducciones puras y simples no eran consideradas ya como producciones literarias. Además empezó entonces una especie de paso de cangrejo de la literatura romana: los autores clásicos acudieron poco a poco a estratos cada vez más antiguos de la tradición griega. Catulo se atuvo a Calímaco, el poeta del helenismo temprano; Lucrecio eligió como modelo al presocrático Empédocles. Cicerón procuró enlazar su elocuencia con la de los oradores áticos del siglo IV, y sus escritos filosóficos, entre otros, con Platón. Virgilio llegó hasta Homero pasando por el poeta helenista Teócrito y por Hesíodo. Horacio, por último, dedicó todo su afán a procurar a la literatura romana un equivalente a la poesía yámbica y lírica de la Grecia primitiva.

La literatura romana había atravesado en el siglo I a. C. todas las latitudes y las profundidades del modelo griego; por ello, fue lógico y consecuente que los autores del período post-clásico, aunque no cesasen de utilizar obras griegas y de aludir a ellas, no reconocieran ya una importancia programática a su relación con dichas obras. De un golpe se acabó aquel orgulloso medirse y compararse con un dechado griego, una de las ideas estereotipadas de los clásicos [27]. La literatura romana se desarrolló a partir de ahora, en lo sustancial, sobre fundamentos propios, y volvió a recorrer otra vez una especie de camino hacia atrás por cuanto que, al acercarse a su fin, fue enlazando con estratos cada vez más antiguos de la propia tradición nacional.

[27] Una excepción la constituye Fedro, especialmente el segundo epílogo. Plinio el Joven retoma, en su condición de clasicista, los temas y motivos de los clásicos. V. sobre esto A. Reiff, *op. cit.*, págs. 82 y ss.

*Las épocas de la literatura romana*

La literatura romana estaba estrechamente vinculada con el Estado romano y con la clase social que sostenía y dirigía éste: la aristocracia. Y ello hasta tal punto, que surgió, se desarrolló y desapareció con este mismo Estado. Sin embargo, durante sus casi quinientos años de existencia se desarrolló según leyes propias, y sobre todo sus fases principales no coinciden siempre con las fases principales del acontecer político [28]. La época preclásica comenzó después de la Primera Guerra Púnica y acabó más o menos con la muerte de Lucilio, el creador de la sátira (102 a. C.); la revolución de los Gracos, fanal de revueltas intestinas que duraron casi cien años, apenas si produjo consecuencias literarias decisivas. La evolución posterior hace surgir con mayor claridad aún esta incongruencia: el clasicismo se extiende desde los neotéricos (un círculo de poetas que cuenta a Catulo entre sus representantes) hasta la muerte de Ovidio (17 d. d. C.), con lo cual salta por encima de la cesura más importante dentro de la historia política de Roma, a saber, la sustitución de la República por la Monarquía. Fue el período postclásico el que mostró mayor afinidad con los procesos políticos y culturales de carácter general; en todo caso terminó con el Estado romano antiguo restaurado por Augusto (hacia el 240 d. d. C.).

El período preclásico no conocía aún la obra creada por libre iniciativa, la obra como expresión de vivencias individuales o de convicciones personales. Una de sus características más destacadas era, por el contrario, su dependencia y ligazón: sus productos se basaban, por una parte, en la literatura griega contemporánea y, por otra parte, en las circunstancias romanas del momento. La escuela no fomentó más las empresas literarias después de Livio Andrónico, conformándose desde entonces con el papel de un fenómeno de trasfondo. Tanto más fuertemente surgió entonces el teatro en su papel de estímulo; él fue, tanto en el aspecto cuantitativo como en el cualitativo, el presupuesto institucional más importante de la literatura preclásica. También la oratoria, que se iniciaba a la sazón, se atuvo estrictamente a realidades objetivas fijas, al foro y a la curia en cuanto centros de la actividad pública. Un cierto ámbito propio supo crearse la literatura de la época pre-clásica únicamente en el terreno de la propaganda y la crítica políticas; la historiografía, la epopeya histórica y la sátira

[28] Otra es la opinión de la mayoría de las historias de la literatura, que siguen, sin dar razones de peso para ello, las cesuras de la historia general: Literatura de la República, del reinado de Augusto, de la época imperial. K. Büchner, *op. cit.*, págs. 173 y ss., adscribe a autores tales como Cicerón y Salustio al «preclasicismo»; A. Kappelmacher-M. Schuster, *op. cit.*, págs. 260 y ss., sitúan a Virgilio, Horacio y los poetas elegíacos en el clasicismo augusteo, y a Ovidio y Livio en el Imperio.

de aquella época están troqueladas, con más vigor que cualquier otro producto literario, por los impulsos y el ímpetu creador de los individuos. Además de los presupuestos institucionales y legales, una serie de convenciones sociales estrangulaban la producción literaria: la prosa era asunto propio de la clase dirigente; la poesía permaneció en lo sustancial a disposición de gentes sin rango, que disfrutaban en parte de la protección de algún noble o suministraban, desde una posición independiente, los textos para los juegos y representaciones escénicas [29]. Todos estos vínculos hacen comprensible el hecho de que el período preclásico se contentase con un repertorio muy limitado de géneros literarios. En el terreno de la poesía, el drama ostentó un puesto predominante; surgieron además algunas epopeyas (pero todavía no se escribió ningún poema didáctico), así como la sátira luciliana; la lírica era todavía desconocida. En el campo de la prosa la creación se concentró sobre la historiografía; además, la oratoria pública entró en su fase literaria. En cuanto a la filosofía no fue todavía objeto de cultivo alguno, y la literatura científica apenas si salió de sus primeros balbuceos.

Los géneros, pies métricos y medios estilísticos, incluso los temas de ficción, eran todos de origen griego; desde esta envoltura se destaca la verdadera contribución de la época preclásica, la formación de la lengua latina, con tanto mayor claridad. Los pioneros de los siglos III y II hallaron prácticamente una *tabula rasa;* el latín de aquella época, y sobre todo su situación fonética, no había cuajado todavía en un sistema firme, y sólo se conocía la palabra o vocablo empleados de manera práctica y vinculados a cada situación concreta y específica. Los preclásicos modificaron esta situación inicial en doble sentido: por una parte detuvieron la evolución del lenguaje, y por otra crearon un substrato de convenciones para los géneros por ellos cultivados —y con ello para la literatura en general—, sobre el que los clásicos pudieron luego trabajar y que les concedió la base imprescindible para un entendimiento con el público. No obstante, fue preciso un empeño incansable, un esfuerzo tesonero, que se prolongó durante varias generaciones, para alcanzar este resultado —una sintaxis clara, un estilo grato en la prosa, un vocabulario poético matizado—. Hubo que emprender un experimento audaz y superar y vencer una predilección frecuente por lo abigarrado y lo estridente. El lenguaje, además, supo hurtarse durante toda esta época y aun en los comienzos del cristianismo, una y otra vez, a los embates de la fijación literaria; por ello causó la impresión de lo «arcaico» desde la época de Cicerón.

Debido, y no en último lugar, a esta impresión, la literatura preclásica se hundió en el olvido en su conjunto total durante los siglos posteriores; sólo quedó de ella un cúmulo de citas, que apenas si permite reconocer

[29] V. más abajo, págs. 38 y ss.

escuetos contornos. Solamente un género constituye a este respecto una excepción: la comedia. Ya antes de iniciarse el período clásico había entrado en franco declive, y más tarde supo meditarse a tiempo sobre la necesidad de conservar para la posteridad a sus representantes más famosos, Plauto y Terencio. El hecho de que, además, haya subrevivido al paso de los tiempos una única obra en prosa de la época preclásica —la obrita de Catón sobre la agricultura— no es sino obra del azar. Como se deduce de estas indicaciones someras, la literatura preclásica de los romanos —con excepción de la comedia— no pudo llegar a ser un fenómeno de importancia europea; y dado que había desaparecido antes de que comenzase la Edad Media, no pudo ejercer ninguna influencia más.

Los últimos decenios del siglo II a. C. fueron una época de transición. La producción se había reducido notablemente; el drama y la historiografía estaban cultivados por epígonos; en algunos terrenos se manifestaron impulsos renovadores (como, por ejemplo, en la elocuencia, la jurisprudencia y la sátira). Sólo después del año 90 a. C. comenzó la nueva época, el clasicismo, a ganar contornos firmes y precisos. El cambio fundamental sufrido por la literatura en esta época se evidencia sobre todo en un signo externo: a partir de ahora —y después de un vacío de más de 60 años— se conservan íntegramente obras procedentes de cada una de las décadas; entonces se inició, por tanto, una serie de producciones literarias que no se interrumpiría hasta el reinado de los emperadores adoptivos [30].

Los autores del período clásico eran todos, sin excepción, hijos de la era revolucionaria (133-31 a. C.). Ningún otro siglo de la historia romana ha producido talentos literarios en medida tan derrochadora como éste. Un rasgo importante común a todos estos talentos, por lo demás tan distintos entre sí, es —al igual que en la política— su fuerte, acentuada individualidad. La literatura siguió también atada ahora, desde luego, al Estado y a la sociedad, aunque fuera sólo como negación en la réplica negativa; pero ya no dependía plenamente, como antes, de las instituciones dadas, de las motivaciones prácticas o de las relaciones sociales de protección y tutela. Podía ser el producto de la decisión espontánea y libre del individuo, y llevó por lo común —aun en el caso de que, como ocurre con la obra retórica de Cicerón, se desarrollase dentro del marco de condiciones institucionales— el sello del compromiso personal, de la convicción individual. Los clásicos romanos podían adoptar una u otra postura frente a los sucesos políticos de su época, participar en las luchas o hurtarse a

[30] Terencio escribió sus comedias en los años 166 al 160 a. C.; la obra de Catón *De agricultura* tiene que haber sido redactada antes del 149 a. C., año en que falleció el autor. De la literatura de la segunda mitad del siglo II a. C. sólo han llegado hasta nosotros algunos fragmentos insignificantes; la serie ininterrumpida de obras conservadas en su integridad se inicia a fines de los años ochenta del siglo I a. C. con los escritos tempranos de Cicerón *(De inventione, Discurso por Quincio).*

ellas, pero en todo momento estaban dispuestos a contraer vínculos y obligaciones, y sus obras proclamaban abiertamente estos vínculos, de los que los escritores vivían y a través de los cuales creían hallar su plena realización humana. Por ello, y pese al mundo circundante, en parte caótico, es propio del clasicismo un espíritu afirmativo inquebrantable, más aún, rebosante de energía. El clasicismo posee algo de programático, donde no faltan tampoco lo áspero y lo radical. Las barreras estamentales que habían troquelado la creación literaria durante la época preclásica, perdieron su carácter vinculante. Ya no era imprescindible pertenecer a la clase social dirigente si se deseaba escribir una obra histórica, y la literatura llegó a gozar de un prestigio tan elevado que fue cultivada incluso por aristócratas [31]. Quien se dedicaba a la producción literaria sin ser acaudalado dependía, a la sazón, lo mismo que antes, de la protección de un poderoso; pero la relación de vasallaje se hizo mucho más libre, y el protegido solía gozar de mayor autonomía con respecto a su mecenas que en épocas anteriores.

Los dechados griegos sirvieron entonces como puntos de mira y orientación para la producción artística independiente. Se separó la forma del contenido, esto es, con la adopción de una forma determinada no quedaba necesariamente fijado también el contenido originario de la misma; los géneros literarios griegos fueron trasplantados al mundo romano propio. El repertorio comenzó a evidenciar una variedad verdaderamente ilimitada. Desde luego, el drama perdió importancia: la producción de tragedias descendió notablemente, y la comedia se rebajó hasta ser un entretenimiento popular chabacano y falto de calidad. Grande era, por el contrario, el prestigio de que gozaba la épica; se escribieron epopeyas mitológicas e históricas (la *Eneida* de Virgilio es, en cierto modo, ambas cosas a la vez), además de poemas didácticos y sobre todo epopeyas breves, las llamadas *epyllia*. Los pequeños géneros poéticos fueron objeto de un cultivo muy intenso: el clasicismo fue la época de la lírica y de la elegía; Virgilio cultivó además el idilio (la poesía bucólica), y Horacio el yambo, la sátira y la epístola en verso. La historiografía floreció en diversas formas: se redactaron exposiciones generales tipo anales, monografías sobre acontecimientos ejemplares [32], así como diarios de guerra (los *commentarii* del *Corpus Caesarianum*). La elocuencia romana alcanzó con Cicerón su máxima cima, y el mismo Cicerón fundamentó con su intensa actividad literaria la prosa filosófica en lengua latina. Por último floreció ahora también la literatura especializada, y en pocas décadas dispuso Roma de una literatura científica (jurisprudencia, antigüedades, gramática, retórica, agricultura, arquitectura, etc.), tan amplia como ramificada.

[31] Cf. más abajo, pág. 40.

[32] Así Salustio, tras el suceso de Celio Antípater.

Las obras del clasicismo romano proclaman, en general, una relación concreta —justamente «clásica»— entre materia y forma, así como entre ficción y realidad. Esta relación (que podríamos designar como «equilibrada») no constituye una magnitud de carácter absoluto, y sólo puede ser comprobada y valorada en el cotejo con otras épocas. El pre-clasicismo, por ejemplo, tendió a descuidar la forma o a experimentar caprichosa y rudamente con ella; el clasicismo tardío, por su parte, tendió a una hipertrofia de la forma, al manierismo. El clasicismo, por el contrario, procuró vincular la forma estrictamente al contenido, y emplearla como pura función de éste; evitó los extremos, esto es, tanto el contenido que rompe y desborda la forma como la forma que sofoca por entero al contenido. Lo mismo puede decirse con respecto a la relación entre ficción y realidad. El preclasicismo no huyó del realismo más crudo ni tampoco de las invenciones más alejadas de la realidad; el postclasicismo prefirió en gran medida la imagen atrevida, la ampulosidad, la fantasía lindante con lo absurdo. El clasicismo tendió también aquí, por lo general, al equilibrio y la temperancia; su aspiración a lo moderado frenó la reproducción literaria de una realidad áspera o repugnante, y su tendencia a la verosimilitud excluyó cuanto fuese ajeno a la realidad de una manera provocativa [33].

El clasicismo llevó a su perfección el lenguaje literario y la adaptación de los metros griegos. Justamente en este punto se concentró la reflexión estética de la época: se rechazó el tratamiento descuidado del estilo y el verso que se creyó descubrir en las obras antiguas, y se dedicó un gran empeño en satisfacer módulos extremadamente severos de perfección, elegancia y nitidez. Un título de gloria singular, no registrado por la teoría contemporánea, era la composición. Los preclásicos habían producido tan sólo obras de forma muy confusa, si es que intentaron aquí y allá configurar un tema por sí mismos. Obras como los *Annales* de Ennio o los *Origines* de Catón carecían, a todas luces, de un plan previamente bosquejado, de un concepto que subordinase las partes a un todo conjunto [34]. Dicho con otras palabras: la macroestructura, sobre todo de las obras más extensas, no fue todavía un problema para los preclásicos. En este punto, el clasicismo operó de inmediato un cambio fundamental, en correspondencia con la actitud libre y parigual que adoptó frente a los modelos griegos. Ya el gran poema didáctico de Lucrecio permite reconocer, a pesar de ciertas

[33] Cf. M. Fuhrmann, «Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung», en *Die nicht mehr schönen Künste*, ed. por H. R. Jauss, Munich, 1968, págs. 33 y ss. La relación con la realidad, distinta en cada caso en las distintas épocas, está todavía poco investigada.

[34] Sobre los *Annales* de Ennio cf. más abajo, págs. 94 y ss. Los *Origines* de Catón vincularon las leyendas fundacionales de las ciudades itálicas (libros 1 al 3) con la historia romana contemporánea (libros 4 al 7); el título de la obra concuerda sólo con la primera parte de la misma.

perturbaciones de diverso origen, una arquitectura clásica, y desde entonces se consideró como algo evidente el que todo poeta o autor en prosa ha de esforzarse por lograr una estructura clara y adecuada; más aún: la estructura de la obra se convirtió, en no pocas ocasiones, en un medio, empleado con sabio refinamiento, de la expresión artística.

El clasicismo presenta dos fases que se interfieren temporalmente entre sí: la época ciceroniana y la augustea. La transición entre ambas se fija aproximadamente en el año 40 a. C. Ambas fases evidencian características propias y distintas. Así por ejemplo, en la era ciceroniana la prosa ostentó un rango predominante, mientras que más tarde, bajo Augusto, dominaría la poesía. Fue sobre todo el contraste de las condiciones sociales imperantes —las guerras civiles en la primera, la paz augustea en la segunda época— lo que provocó tendencias contrapuestas. La era de Cicerón fue, por así decirlo, centrífuga; los desastres de la revolución impulsaron a más de un talento a desligarse del centro de todas las aspiraciones romanas, el Estado, y a buscar la satisfacción de la propia tarea literaria en una esfera apolítica, en el círculo de la amistad o en la entrega a una doctrina filosófica. La reforma augustea no frenó ni desbarató del todo este proceso emancipador; la esfera privada siguió siendo —según demuestran sobre todo los poetas elegíacos— un legítimo objeto de la creación poética. De todos modos, Augusto —el «primer hombre», como él mismo se llamaba *(princeps)*— supo vincular a los espíritus rectores de la época, y en primer término a los poetas Virgilio y Horacio, a la monarquía por él fundada, y la nueva mentalidad político-estatal se convirtió en el gran tema, el único verdaderamente importante, de la literatura romana. Pero más importantes que tales divergencias —en todo caso visto desde una perspectiva histórico-literaria— son los puntos comunes de ambas fases. Así por ejemplo, los disturbios acarreados por el hundimiento de la República engendraron la idea de una profunda decadencia moral. Los augusteos hicieron suya esta concepción por cuanto que intentaron interpretar su propia época como una superación de la ruina, como un proceso regenerador. La época posterior estuvo más fuertemente vinculada a la anterior por el ya citado «standard» formal establecido por ésta. Aquí había dado el impulso decisivo un círculo de poetas, los llamados neotéricos —que viene a significar más o menos «los modernos»—; este círculo o grupo trasplantó a Roma un programa helenístico, proclamado principalmente por Calímaco. Dicho programa exigía la «lima», el terco ahínco por la forma pulida y perfecta, y esta exigencia condicionó a su vez la predilección que se otorgó a los géneros menores, tales como el poema lírico, el epigrama o el *epyllion.* Los augusteos se distanciaron del gusto amanerado de los neotéricos sin atacar la entraña de sus máximas. Virgilio siempre se atuvo estrictamente

a ellas, aun en sus obras magnas [35]. Las relaciones entre los neotéricos y los poetas augusteos constituyen el eslabón de continuidad más importante, aunque no exclusivo, que vinculó entre sí las dos fases del clasicismo. Las *Geórgicas* de Virgilio deben mucho a la obra de Lucrecio, y el historiador Livio adoptó la prosa de Cicerón.

Cuando murió Augusto (14 d. d. C.), no sólo el Estado romano, sino también la literatura estaban en cierto modo «consumados», y por mucho que los siglos posteriores fuesen alejándose de su punto de partida, siguieron inevitablemente vinculados a los presupuestos que había establecido la era ciceroniano-augustea. En el campo literario, el comienzo de la nueva época —del clasicismo tardío— se evidencia sobre todo en que la recepción de los modelos griegos estaba concluida en lo fundamental. Se poseía una literatura propia, se adoptó la lengua, la técnica métrica y los géneros que contenía ésta, y, aun allí donde se modificó y renovó, continuó en pie la relación directa con los predecesores patrios. Cualquier género de actividad literaria gozó —como había sido ya el caso en la época augustea— de un elevado prestigio y fue protegido tanto por los emperadores como también por la aristocracia del Senado; tampoco en esta época hubo reglas ni etiqueta alguna que hubiesen prohibido a los miembros de una clase social cualquiera tomar parte activa en la producción literaria.

El repertorio de los géneros aportó algunas variaciones, pero no un cambio decisivo. Se cultivó la epopeya con singular entusiasmo, la mitológica tanto como la histórica, y menos fuertemente el poema didáctico; la sumisión a Virgilio, que fue en parte muy estricta, trajo como consecuencia el surgimiento de muchas obras de carácter epigonal. El teatro no poseía peso específico alguno para la literatura; las tragedias de Séneca —los únicos representantes romanos del género que han llegado hasta nosotros— estaban destinadas quizás a ser recitadas y no representadas escénicamente. Los pequeños géneros poéticos —la sátira, el epigrama, la poesía bucólica— gozaron de la misma popularidad que antaño. Fedro añadió la fábula versificada a las formas comunes hasta entonces; por otra parte, la elegía desapareció con la muerte de Ovidio, y los verdaderos metros líricos fueron empleados muy rara vez por los autores de más nombradía. La historiografía conservó su atractivo; la constitución monárquica del Estado hace comprensible el hecho de que ahora la biografía del emperador compitiese con la prosa histórica en forma de anales. La literatura filosófica halló en Séneca su más destacado representante, y las ciencias especializadas conservaron su vigor y lozanía; la jurisprudencia, el fenómeno sobresaliente en este terreno, entró precisamente ahora en su época clásica. Como se ha perdido para nosotros un precursor aislado procedente de la

[35] Sobre el programa neotérico-augusteo de severidad formal cf. W. Wimmel, *Kallimachos in Rom* (*Hermes-Einzelschriften*, Cuaderno 16), Wiesbaden, 1960, págs. 128 y ss.

República tardía [36], bien puede considerarse a la narración amena, la novela, como la más importante novedad de la época. La elocuencia política en sentido riguroso murió con el advenimiento del poder imperial; en su lugar surgieron las declaraciones, discursos escolásticos sobre ejemplos ficticios que servían al solaz de un amplio público.

La literatura postclásica se basó en condiciones objetivas que variaron muy poco en el curso de los siglos, y se desarrolló en una época histórica de paz ininterrumpida, de seguridad y de bienestar general. No obstante, entre sus características más destacadas cuentan una cierta negatividad y un ademán sombrío. Ciertamente no faltaron las solemnes alabanzas en honor de una época tan feliz externamente; la poesía panegírica, que ensalzaba el gobierno imperial y proclamaba sus glorias, estaba dentro totalmente de esta línea [37]. Sin embargo surgió con sorprendente frecuencia una relación polémica o al menos ambigua con respecto al Estado y a la sociedad, incluso frente a la naturaleza humana sin más. En la literatura historiográfica parece haber dominado plenamente la crítica negativa; sólo un azar desfavorable ha impedido que lleguen hasta nosotros testimonios inmediatos, excepción hecha de las obras de Tácito. Que esta actitud de crítica y rechazo estuvo condicionada no sólo por motivos políticos (la historiografía senatorial poseyó una mirada muy crítica y aguda para las debilidades de la monarquía y de sus representantes máximos) lo muestran algunos otros géneros que se entregaron asimismo, de manera más o menos intensa, al rasgo predominante de la época. Sobre todo la epopeya —tanto la histórica como la mitológica— mostró predilección por lo turbio y lo espantoso, y las tragedias de Séneca rebosan de escenas crueles y horribles, que tienen por función demostrar la fuerza aniquiladora del mal, esto es, de las pasiones humanas. Es cierto que no siempre imperó esta gravedad lóbrega y opresiva: Petronio tiñó su parodística novela de aventuras de una soberana ironía, el epigramático Marcial se armó de la burla más mordaz y el satírico Juvenal fue un maestro del sarcasmo feroz. Pero aunque el talante fundamental cambiase según los autores y los géneros, una buena parte de la literatura postclásica insistió temáticamente en los vicios y padecimientos del hombre, en lo absurdo y pervertido de las circunstancias imperantes en la época y en lo deleznable de las normas y valores tradicionales.

---

[36] El historiador C. Cornelio Sisena (muerto en 67 a. C.) tradujo al latín las *Milesiaka* de Arístides de Mileto, una colección de novelas cortas eróticas. Tanto el original como la traducción se han perdido.

[37] El único paradigma de un discurso panegírico que ha llegado hasta nosotros es el *Panegyricus* en loor de Trajano compuesto por Plinio el Joven (100 d. C.). Hallamos elementos panegíricos tanto en la historiografía (Veleyo Patérculo) como también en la poesía del clasicismo tardío (Lucano, la *Apocolocyntosis* de Séneca, Calpurnio Sículo y otros).

La literatura postclásica fue de todos modos un fenómeno sumamente «artificioso». Obedeció, con una decisión desconocida hasta entonces, sus propias leyes; se concibió a sí misma evidentemente, en primerísimo término, como forma, como estilo, y procuró agotar todas las posibilidades de ambos en la variación, la superación o la negación. En esta tarea, la escuela de los *rhetores* suministró la firme base institucional. Dicha escuela había perdido su función originaria a causa de la decadencia de la oratoria política, y servía a la sazón, simplemente, como receptáculo de una cultura que cultivaba la habilidad en el empleo de la palabra como un valor en sí. La escuela ejerció con su enseñanza una fortísima influencia, educó el gusto y difundió un nivel de conocimientos dotado de validez general y que era conocido tanto por los autores como por el público. Los temas que utilizaba para sus declamaciones no guardaban relación alguna con la realidad, y exponían un mundo ficticio, en parte elaborado, en parte fantástico, que rayaba con lo absurdo [38]. El estilo retórico aspiró al refinamiento supremo, buscó lo pulido y lo complicado; era chispeante e ingenioso, preciosista y enigmático. La literatura de la época clásica tardía muestra —como exponente del mismo espíritu de época— las mismas características que son propias del nivel medio propalado por la escuela retórica: tendió dicha literatura a la fantasía desenfrenada, al manierismo y no raras veces a la hinchazón, y procuró arrancar a las cosas facetas nuevas, y al lenguaje nuevas imágenes y giros. Esta actitud general de toda la época dificulta una información digna de crédito sobre hasta qué punto y medida reivindicó la literatura para sí una exposición de la realidad vital, de la que había surgido ella misma, en su «verdadera» naturaleza. El estilo, siempre a la búsqueda de efectismos, la expresión conceptuosa y aguda, parecen desvirtuar el contenido mismo de la expresión o al menos desmentirlo en parte; no pocos productos de la época postclásica están expuestos a la sospecha de que se trata en ellos, sobre todo, de crear un mundo ficticio, artificial, en el que han penetrado también, como elemento necesario, la crítica, la polémica y la negatividad; un mundo que se contrapone al mundo real, cuya dolencia fundamental —que él mismo no supo ver nunca— consistió quizás en la carencia de problemas serios y de grandes tareas.

La tendencia al pesimismo y la predilección por lo artificial no penetraron sin embargo en todos los ámbitos ni se hicieron notar con el mismo vigor en todos los tiempos. Toda una rama de la literatura clásica tardía, que estaba simplemente al servicio de fines prácticos, se mantuvo libre por completo de esta tendencia; nos referimos a la literatura científica es-

[38] Un mundo en el que aparecían sobre todo tiranos, piratas, prostitutas, etc., así como también situaciones extremas. Sobre Séneca el Viejo cf. más abajo, págs. 379 y ss. Las *Declamationes maiores* y *minores*, que nos han sido legadas bajo el nombre de Quintiliano contienen casos semejantes.

pecializada, y en particular a las obras de los jurisconsultos. Además, los rasgos fundamentales que acabamos de citar corresponden, en rigor, sólo a la fructífera primera mitad del postclasicismo, esto es, al siglo que sigue a la muerte de Augusto, una época que podría designarse como el «período moderno» de la literatura romana. Esta época conoció algunos puntos cimeros: bajo Claudio y Nerón por ejemplo, y más tarde bajo Domiciano y Trajano florecieron los talentos más destacados. El segundo punto culminante no fue capaz de continuar simplemente el nivel primero, ni mucho menos superarlo; antes al contrario recurrió al pasado, a los clásicos Virgilio y Cicerón, pero de manera tal, que el estilo «modermo» de la época inmediatamente precedente siguió en vigor con rupturas y mezclas singulares. La segunda mitad del clasicismo tardío trajo una vuelta más hacia el pasado, esta vez, sin embargo, más remoto, y una fase arcaizante vino a sustituir a la fase clasicista, pero otra vez de manera tal, que la admiración por los autores preclásicos no se constituyó en un principio estilístico absoluto, sino que se alió curiosamente con las tendencias manieristas propias de la tradición artística de la época imperial. Pero más destacado es que desde el reinado de Adriano la producción literaria disminuyó rápidamente, o dicho más exactamente: se vertió en lo fundamental sobre un único terreno, la jurisprudencia. Ya no surgieron talentos poéticos de verdadero rango, y la prosa no jurídica se fue haciendo también cada vez más escasa: apenas algunos trabajos pertenecientes a otras ramas de la ciencia, la deslavazada producción de los arcaizantes o la obra de Apuleyo, con cuyo *Asno de oro* produjo la literatura romana su última aportación de calidad. Hacia el año 240 d. d. C., al iniciarse la gran crisis del Imperio, se extinguió la actividad literaria; en los decenios que siguen no es posible citar un solo autor ni una sola obra de relieve.

### *Origen y posición social de los escritores romanos*

La sociedad romana estaba estructurada en clases o estamentos, y la realidad de éstos, que dominaron por doquier la vida de los romanos, tanto la pública como la privada, ejerció una fuerte influencia sobre la producción literaria. Roma no produjo, en realidad, un estrato social de poetas o literatos, nada que pudiese compararse a los rapsodas o sofistas griegos, a los humanistas de la Edad Moderna o a los escritores profesionales de la actualidad; en Roma, las circunstancias sociales de su cuna y las condiciones económicas solían dictar de antemano a un autor la forma y manera como había de ejercer la actividad literaria. Si se está dispuesto a hacer abstracción, tanto de alguna que otra singularidad, como también de una evolución general claramente perceptible, podría establecerse la siguiente

regla respecto a esta relación: quien pertenecía a la clase dominante, y especialmente a la aristocracia senatorial, se dejaba guiar, por lo general, y en primer término, en sus empeños literarios, por su esfera vital privilegiada, y sólo en segunda instancia por móviles artísticos o intelectuales; quien no pertenecía a dicha clase se interesaba, en primer lugar, a todas luces, por el pleno desarrollo de sus dotes individuales. En la práctica, este modo de proceder trajo como consecuencia el que los miembros de la clase dirigente se dedicasen sobre todo a la prosa, y que los de las otras clases cultivasen principalmente la poesía.

El principio que acabamos de bosquejar rigió sólo, en sentido estricto, para el período preclásico. Ya en la época de los Gracos se perciben los primeros síntomas de un relajamiento. De todos modos, la situación originaria o de partida, diferente en cada caso, acarreó una evolución igualmente distinta en la prosa y en la poesía; además, esta posición inicial siguió conservando su vigencia de algún modo, aunque sólo fuese como tendencia, por mucho que las épocas posteriores pudiesen alejarse de ella. Así ocurrió especialmente en los géneros más importantes de la prosa; lo que en un principio se había manifestado como terreno exclusivo de los autores aristocráticos, siguió siendo cultivado por éstos, al menos en lo fundamental. Y lo mismo ocurrió con la poesía. Cierto es que el prestigio de la obra poética, y sobre todo del propio poeta, tan escaso en un principio, fue acrecentándose de continuo; desde el siglo I antes de nuestra Era no se avergonzaron ni siquiera los más nobles patricios de abandonarse al oficio de la poesía [39], el cual, sin embargo, fue considerado en los círculos aristocráticos, por lo común, como un noble pasatiempo, que se practicaba de manera más o menos «dilettante». La sociedad del clasicismo y el postclasicismo guardó, sí, honores y gloria para el verdadero poeta, pero no una «profesión» ni una existencia autónoma; por ello mismo, la protección dispensada por un mecenas acaudalado, que desempeñó en Roma un papel muy importante desde un primer principio, siguió siendo un presupuesto imprescindible para ejercer la actividad poética.

Los lazos sociales de la prosa se evidencian con singular claridad en la ciencia romana por antonomasia, la jurisprudencia: los autores de la literatura jurídica pertenecían por lo común, durante la época de la República, a la aristocracia senatorial, y durante el Imperio por lo menos al estamento de los caballeros [40]. Un cuadro igualmente cerrado presenta la

[39] De Q. Lutacio Catulo, el vencedor de los cimbrios (cónsul el 102 a. C.) se conservan dos epigramas: *Fragmenta poetarum Latinorum*, ed. cit., pág. 43. C. Julio César Estrabón, tío abuelo del dictador César (edil en el 90 a. C.) escribió algunas tragedias. El neotérico C. Licinio Calvo era hijo del político e historiógrafo C. Licinio Magro. Sobre las poesías de Cicerón v. más adelante, págs. 195 y ss.; el hermano de Cicerón, Quinto, compuso tragedias, y Suetonio nos informa sobre los ensayos poéticos hechos por César en su juventud (*Iulius*, 56, 7), etc.

[40] Cf. W. Kunkel, *Herkunft und soziale Stellung der römischen Juristen* (*Forschungen zum römischen Recht*, tomo 4), Weimar, 1952.

historiografía. También este género sirvió en Roma primeramente a fines prácticos, como eran la propaganda, la defensa de la tradición política; por ello fue cultivada principalmente por quienes tenían un interés directo en dichos fines, esto es, por los miembros de la clase dominante. De todos modos hubo aquí algunas excepciones muy notables: Livio por ejemplo, un hombre de procedencia media, que se abstuvo de toda actividad pública, y lo mismo puede decirse de un erudito como Pompeyo Trogo [41]. La oratoria, por último, compartió la historia y el destino del Estado romano. En la época republicana fue un campo puramente político y practicado por políticos; el discurso brillante, sin relación alguna con los problemas políticos de actualidad, tal y como se cultivaba en Grecia paralelamente a la oratoria práctica, no halló entonces imitadores en Roma. Pero la situación cambió también aquí durante el Imperio: el discurso político desapareció, la declamación vino a ocupar su lugar; con ello, el género pasó de las manos de la aristocracia a la de los *rhetores*, esto es, a los pertenecientes a una profesión de cierto prestigio. El resto de la prosa estuvo mucho menos determinada socialmente que la jurisprudencia, la historiografía o la oratoria político-forense de la República. Quien se dedicaba a la filosofía o a la literatura científica no jurídica se dejaba llevar a todas luces, en primer término, por inclinaciones y gustos personales. Los autores de estos géneros, en efecto, procedían de las más diversas clases sociales, y este amplio espectro social no permite reconocer en ellos tradiciones estamentales concretas. Los escritos sobre gramática y retórica fueron no obstante compuestos generalmente por gramáticos y *rhetores* profesionales. Estas profesiones gozaron al principio —durante la época republicana— de escaso prestigio; sus miembros se reclutaban en parte de las filas de esclavos manumitidos de origen griego y de otros grupos sociales inferiores. Durante el Imperio, por el contrario, los *rhetores* sobre todo alcanzaron una elevada consideración; la casa imperial puso repetidas veces en sus manos el puesto de preceptor del príncipe heredero, y Vespasiano estableció en Roma escuelas públicas de retórica con puestos de maestros a sueldo del Estado [42].

[41] Ya L. Celio Antípater, un hombre de origen desconocido (segunda mitad del siglo II a. C.) destacó exclusivamente como literato; lo mismo puede decirse —a pesar de los sonoros apellidos gentilicios— de dos historiadores de la era de Sila, Quinto Claudio Cuadrigario y Valerio Ancias.

[42] Sobre los gramáticos y *rhetores* romanos nos informa la obra de Suetonio titulada *De grammaticis et rhetoribus* (conservada sólo en parte). El puesto de preceptor del príncipe lo desempeñaron el gramático M. Verrio Flaco, Séneca el Joven (que había logrado nombradía como orador, y no como maestro de elocuencia), así como los *rhetores* Quintiliano y Fronto. La medida de Vespasiano se dirigió tanto a la elocuencia latina como a la griega (Suetonio, *Vespasianus*, 18). El Ateneo fundado por Adriano era por el contrario, evidentemente, un centro cultural griego, en el que se impartía exclusivamente enseñanza en gramática y retórica griegas. Así H. Braunert, *Das Athenaeum zu Rom bei den Scriptores Historiae Augustae*, en *Historia-Augusta-Colloquium Bonn*, 1963, Bonn, 1964, págs. 9 y ss.

El poeta fue originariamente un fenómeno desconocido en la sociedad romana [43]. Se tomó de los griegos no sólo el objeto, sino hasta el vocablo: *poeta* no es sino la forma latinizada de la palabra griega *poietes*. Y en un principio, durante la época preclásica, no había nada más extraño, no sólo a los aristócratas romanos, sino también a los romanos en general, que la dedicación a la poesía: los precursores llegaron, sin excepción, de países extranjeros, procedentes, en parte, de las comarcas itálicas confederadas con Roma; en parte, llegados a ésta como esclavos; por ello su lengua materna era el griego, el osco, el umbro, el celta o el cartaginés, pero nunca el latín [44]. Estas gentes, una multitud de advenedizos, parecen haber ganado su sustento en la Roma del siglo II a. C. de dos maneras: como autores de piezas escénicas más o menos libres e independientes y como clientes de un gran señor. Los autores teatrales ejercían en un principio también la profesión de comediantes o actores, y en el año 207 a. C. se les autorizó a organizarse en un gremio profesional: el *collegium scribarum histrionumque*, «agrupación de escribientes y comediantes» —así clasificó a los escritores el estilo burocrático oficial romano—; en esta fundación sirvieron evidentemente de modelo los gremios o hermandades de actores del mundo helenístico. El *collegium*, y en general la situación bastante independiente del autor teatral no lograron imponerse a pesar de todo; en cualquier caso, ambos fueron perdiendo progresivamente importancia a medida que iba avanzando la decadencia del teatro en general [45]. La evolución social, sin embargo, favoreció el segundo tipo de supervivencia propio de los escritores, y que apareció ya en la época preclásica: la protección, el apoyo material y jurídico de que disfrutaron algunos escritores por parte de alguna de las grandes familias de nobles romanos. Los romanos encubrieron esta relación en la forma, típica de ellos, del patronato; para el poeta-cliente brotaba de aquí el deber moral de ensalzar poéticamente a su protector. De las noticias biográficas sobre Ennio se puede deducir por vez primera con claridad esa relación de protección [46]; otro ejemplo destacado de la misma fue el autor de tragedias Accio. La protección por medio de un mecenas siguió siendo normal y corriente en la época clásica y postclásica; a

---

[43] *Poeticae artis honos non erat. si quis in ea re studebat aut sese ad convivia adplicabat, grassator vocabatur;* así Catón en Gelio, *Noctes Atticae*, 11, 2, 5.

[44] Livio Andrónico, un griego natural de Tarento, era un esclavo que fue posteriormente manumitido; Nevio, procedente de la Campania, sirvió en el ejército confederado; Ennio, nativo de Rudiae en Calabria, presumió siempre de sus *tria corda*, esto es, de su conocimiento del griego, el osco y el latín; Plauto procedía de Sarsina en la Umbría; el también manumitido Terencio Afer, originario de Cartago, evidenció su origen africano (libio) mediante su apodo, y así otros muchos casos.

[45] Festo, ed. cit., págs. 446 y ss., informa acerca de la fundación del *collegium*; sobre su existencia y actividades posteriores no se sabe prácticamente nada.

[46] Cf. Cicerón, *De oratore*, 2, 276; la anécdota muestra que los aristócratas departían con Ennio como con uno de los suyos.

partir de Augusto se distinguieron en ella sobre todo los emperadores mismos.

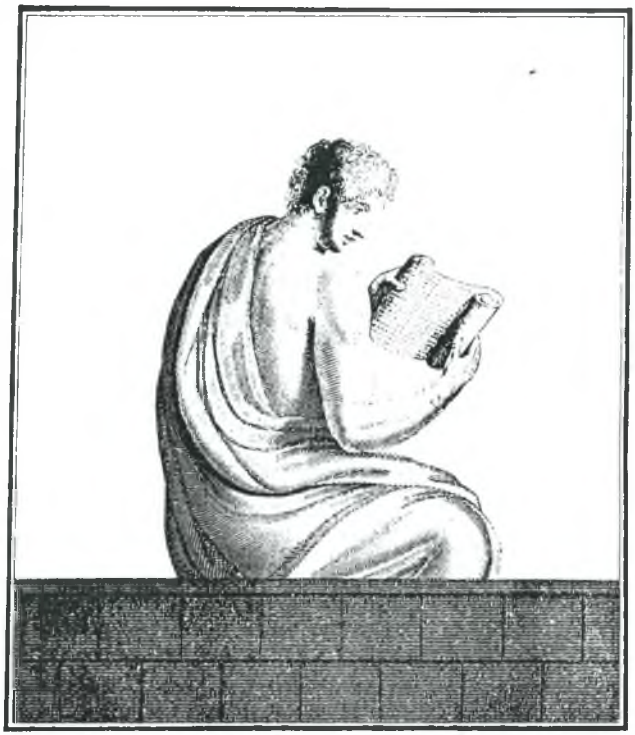
Pronto, sin embargo, comenzaron también a cultivar la poesía ciudadanos romanos, miembros de los estamentos superiores. Así, por ejemplo, el preclásico Lucilio, que era vástago de una familia noble y llegaría a ser el primer satírico importante de los romanos; su relación con Escipión el Joven tuvo por ello más el carácter de una amistad que el de un patronato. Y así también, sobre todo, los neotéricos: Catulo y sus colegas gozaron, por su origen y su prestigio social, de una total independencia, y el lugarteniente Memmio, que se llevó consigo a Catulo, como miembro de su séquito, a la provincia, le prestó con ello simplemente un servicio de amistad como era a la sazón corriente entre personas de idéntico rango. Los neotéricos causaron impresión, no sólo porque buscaron su más noble ejercicio y contenido existencial en la esfera apolítica de la amistad, el amor y la poesía (ellos, que según el concepto imperante en Roma hubiesen debido seguir en realidad la carrera política)[47], sino porque constituyeron también el primer modelo romano de un círculo de poetas. Todos ellos compartieron las mismas opiniones sobre la forma y el contenido de la poesía, y su relación sirvió, y no en último lugar, a un fin de crítica y aliento recíprocos.

Este ejemplo hizo escuela en la época augustea, y como los poetas de ésta acostumbraron además a agruparse en torno a este o aquel mecenas, puede considerarse a la configuración resultante de entonces como la mezcla de la vieja protección romana y el «moderno» círculo de poetas. El primero en emprender estos pasos fue sin duda Asinio Polio, un político militar, entusiasta admirador de los neotéricos en su juventud, que alcanzó gran poder e influencia durante los desórdenes que siguieron al asesinato de César. De él partieron muchas iniciativas político-culturales[48], y fue él quien —antes de que Mecenas compitiese con él en éxito— protegió a Virgilio y a Horacio y supo vincularlos a su persona. También Mesala Corvino se distinguió como protector de poetas; al círculo que se reunió en torno suyo pertenecieron sobre todo Tibulo y —en época posterior— Ovidio. Mecenas, por último, llevó el patronazgo de los poetas a un renombre tal, que su nombre ha quedado como símbolo y designación general de los protectores de las artes. Mecenas acostumbró a atraer hacia sí solamente a los poetas que habían alcanzado ya algunos éxitos; así lo hizo al menos con los miembros más famosos de su círculo, Virgilio, Horacio y Propercio. Su importancia real consiste en que tanto él como sus protegidos encararon y resolvieron un problema fundamental del patronato. Mecenas era un amigo y consejero de Augusto, y planteó a sus protegidos la tarea de

[47] Otro, desde luego, fue el caso del amigo de Catulo Cayo Licinio Calvo, que perteneció a los oradores más famosos de su tiempo.

[48] Él fue el primero en establecer en Roma una biblioteca pública y un museo artístico.

ensalzar en sus versos el nuevo régimen político. Con este deseo tropezó sin duda contra resistencias internas, ya que Augusto se había abierto el camino hacia el poder a través de ríos de sangre. Ambas partes mostraron paciencia y comprensión, y el resultado fue una alabanza del gobierno y la paz augustea, que resulta grata por su tono moderado. En cuanto a Mecenas ha pasado a la historia como prototipo del protector de poetas lleno de tacto y delicadeza.

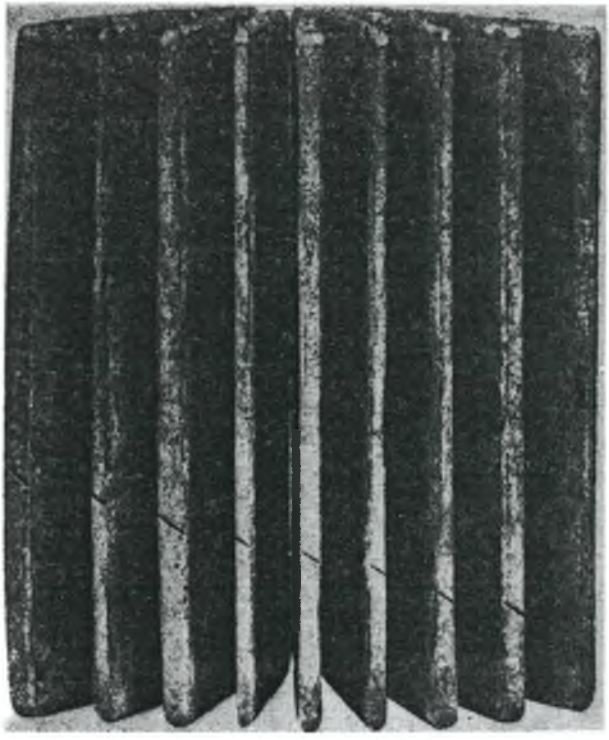


*Hombre joven leyendo un rollo de papiro.* Grabado según una pintura mural de Herculano.

La época del clasicismo tardío no produjo círculos de poetas de verdadero rango; se protegió a algunos escritores aislados, limitándose a todas luces, a este respecto, a actos aislados de generosidad. Una novedad de la época imperial fueron las competiciones artísticas organizadas por Nerón y Domiciano según modelos griegos; mientras que el *agon* neroniano desapareció muy pronto, el *agon* capitolino fundado por Domiciano parece haber sobrevivido hasta los tiempos de la Antigüedad tardía. Los poetas del primer siglo de nuestra Era que no eran acaudalados de suyo parece que se encontraron frecuentemente en una situación material harto precaria, a pesar de estas medidas de protección y de la prosperidad general del Imperio.

*El libro y su difusión en Roma*

Se dice que durante las guerras en la Dacia fue entregado al emperador Trajano un mensaje que había sido anotado en una seta [49]. Existe un sinnúmero de estas anécdotas curiosas; el hombre ha empleado en el curso de los milenios los materiales más diversos para fijar signos de escritura.



*Libro de tablillas de cera.* Se trata de nueve tablillas de cera unidas por un extremo y destinadas al uso escolar. Hacia el 400 d. d. C. Berlín, *Staatliche Museen.*

Nuestra exposición se ha de limitar aquí, sin embargo, a los portadores normales de las obras literarias romanas: el rollo de papiro y el código de pergamino.

El papiro *(cyperus papyrus)* es una planta subtropical de zonas pantanosas, que crecía sobre todo en el delta del Nilo, además de Siria y Mesopotamia. Con ella elaboraban los egipcios desde el cuarto milenio antes de nuestra Era el material sobre el que la antigüedad grecorromana acostumbró a fijar por escrito sus textos. El procedimiento de elaboración era muy sencillo [50]. Se cortaba la médula de los tallos en tiras delgadas y estrechas,

[49] Casio, *Dio*, 68, 8.

[50] Cf. sobre este punto Plinio, *Naturalis historia*, 13, 74-82.

que luego eran colocadas primeramente unas junto a otras hasta un ancho de 25 a 30 centímetros, para seguidamente —como segundo paso de la fabricación— recibir otra capa en sentido transversal sobre la primera. Ambas capas eran golpeadas luego con un martillo de madera hasta que —como consecuencia del material adhesivo que contiene la savia de la planta— se lograba formar una hoja consistente. Se procuraba siempre que las fibras de la médula corriesen en línea horizontal en la cara destinada a ser escrita, y en línea vertical en la cara exterior o trasera de la hoja. Se pegaban luego una serie de dichas hojas hasta formar una tira de 6 a 10 metros de longitud, y quedaba listo el rollo de papiro, el llamado *volumen* (de *volvere*, «girar» o enrollar) [51]. Este rollo era escrito en columnas —con un número de líneas lo más parecido posible— y se podían escribir en él aproximadamente 100 columnas, equivalentes a unas tres mil líneas. Según estos valores se medía la magnitud que configuraba en la Antigüedad al «libro», esto es, la cantidad de texto que era posible inscribir en un rollo. La lectura de éste ocupaba ambas manos: una de ellas desenrollaba, la otra enrollaba; después de terminada la lectura había que volver a enrollar todo el conjunto. El material, áspero, propenso a deshilacharse y muy quebradizo, exigía máximo cuidado en el manejo. La duración de un rollo utilizado frecuentemente era muy corta, aunque se le tratase con sumo cuidado. Los griegos conocían el rollo de papiro desde el siglo VI o VII a. C., y en Roma debió de estar ampliamente difundido desde que empezó a haber allí una actividad literaria, esto es, a partir del siglo III a. C. El aire y las arenas de Egipto, cálidos y secos, han conservado numerosos papiros, la mayoría en un estado más o menos fragmentario. Entre ellos se encuentran cientos de trozos y jirones que contienen restos de obras literarias griegas e incluso, en ocasiones, obras íntegras que no nos han sido transmitidas por manuscritos medievales. Para la literatura romana, por el contrario, los papiros hallados no poseen una importancia destacable, y hasta el momento sólo han proporcionado fragmentos de las obras de autores ya conocidos, como Cicerón, Salustio, Livio o Virgilio.

Pieles de animales se habían acreditado ya en el Oriente, desde tiempos remotos, como material de escritura extremadamente duradero. Un monarca de la época helenística, Eumeno II de Pérgamo (197-159 a. C.), parece haber perfeccionado el procedimiento de preparación de dichas pieles. En todo caso, el pergamino —que en latín se llamó comúnmente *membrana*— recibió su nombre de la ciudad de Pérgamo; y designa la piel no curtida ni adobada, sino simplemente raspada, para quitarle el pelo, y luego alisada, de terneras, ovejas, cabras o asnos. Este material resultaba apropiado

[51] La designación *liber* (libro) se basa en una idea imprecisa sobre el origen del material empleado para la confección, ya que el término significa realmente corteza y designa asimismo a la planta llamada librillo.

para la forma de libro que es usual hoy en día: las hojas eran dobladas, se reunían varios grupos o paquetes en un bloque, cosiéndolos entre sí, y se rodeaba a todo de una encuadernación protectora. La forma había existido ya antes de que se popularizase el empleo del pergamino como tablilla de madera, como *codex* (palabra que significa realmente «tarugo de madera», y más tarde la rodaja o disco cortado de ella). Esta tablilla estaba provista de un borde ligeramente elevado; la superficie se rellenaba con cera teñida, la punta aguda de un punzón rayaba en la cera los signos de escritura, mientras que la otra punta, redondeada, servía para borrarlos. Varias tablas del mismo tamaño iban unidas entre sí por medio de anillos, de manera que se las podía abrir y cerrar a voluntad: este fue el «codex» originario, un instrumento extremadamente práctico para la comunicación escrita de la vida diaria. El «codex» en cuanto libro, en cuanto soporte de obras literarias, surgió de la combinación de la tabla de madera y el pergamino; este «codex» comenzó a competir con el rollo de papiro en la época imperial, en los siglos II y III d. C. (no se sabe exactamente por qué ocurrió precisamente entonces), y en el siglo siguiente logró imponerse universalmente como forma usual de libro [52]. Con ello se obtuvieron considerables ventajas: el códice de pergamino era mucho más resistente que el rollo de papiro; el nuevo material podía ser utilizado por ambas partes y ofrecía a la ilustración pictórica —un ramo del arte que floreció en la Antigüedad tardía— variadísimas posibilidades.

La copia manuscrita privada tuvo una gran importancia para la difusión de los textos literarios durante toda la Antigüedad. Se conseguía un ejemplar de la obra y se elaboraba una sola copia de la misma (bien por propia mano, bien mediante orden o encargo a un copista). Junto a ello existía también la producción masiva de libros, y con ello editores y libreros: en Grecia desde las postrimerías del siglo V a. C. y en Roma desde la época de Cicerón. El productor de libros mantenía un equipo de copistas o escribientes (por lo general esclavos); uno de ellos dictaba, y los demás escribían. Sobre las circunstancias imperantes en la Roma republicana arrojan alguna luz las cartas de Cicerón, que muestran cómo Cicerón elaboró y distribuyó sus obras en un principio bajo su propia dirección. Más tarde se encargó de esta tarea su amigo T. Pomponio Ático, que ejerció además un floreciente comercio con obras literarias tanto en lengua griega como latina. Él fue el primer editor y librero romano de valía y calidad; su actividad contribuyó en gran medida a hacer de Roma la metrópoli del comercio de librería, lugar que seguiría ostentando hasta las convulsiones del siglo

[52] La evolución de las tablas de madera hasta el libro de pergamino pasó probablemente a través de cuadernillos de pergamino para notas y apuntaciones. Cf. Th. Birt, *op. cit.*, páginas 289 y ss. H. Hunger, *op. cit.*, pág. 47. El códice fue en un principio la forma menos estimada; a su difusión contribuyeron quizás los más pobres de entre los cristianos. Cf. C. H. Roberts, «The Codex», en *Proceedings of the British Academy*, 40 (1954), págs. 169-204.

III d. C. La elaboración de libros era cara; en consecuencia lo eran asimismo éstos. Desde luego, el autor recibió por lo común un honorario modestísimo. El editor le compraba el manuscrito (del que podía luego hacer tantas copias como se le antojase) o le daba participación en las ganancias. En Roma existió también probablemente otra forma de pago: el protector, el mecenas del escritor, se encargaba de la publicación y pagaba a éste un honorario que superaba con mucho sus propias ganancias.

Horacio esperaba levantarse a sí mismo, por medio de su poesía, un *monumentum aere perennius*, «un monumento más perdurable que el metal» [53]; esta confianza presuponía la existencia de bibliotecas. En Grecia eran conocidas ya desde el siglo VI a. C., en un principio como propiedad de grandes señores y potentados, los «tiranos», y más adelante también de intelectuales: los sofistas más distinguidos, los poetas, filósofos y eruditos. Los Ptolomeos, la dinastía helenística reinante en Egipto, fundaron y sostuvieron la primera biblioteca pública, el «Museo» de Alejandría, que había logrado atesorar unos setecientos mil rollos de papiro cuando fue pasto de un voraz incendio durante las luchas en las que se vio envuelto César en el invierno del 48 al 47 a. C. por culpa de intentonas sediciosas. Desde la época helenística disponía asimismo Pérgamo (y otras ciudades con corte real) de vastas bibliotecas; las escuelas filosóficas de Atenas contaban también con magníficas colecciones. Podemos suponer, por último, que cada «gimnasio» —un tipo de escuela muy difundido durante la época helenística— poseyó asimismo textos de los autores más importantes. La biblioteca llegó a Roma como botín de guerra; L. Emilio Paulo, por ejemplo, el vencedor de Pydna (año 168 a. C.) se trajo consigo todo el contenido bibliográfico de los palacios de los señores macedónicos. Desde el siglo I a. C., romanos cultivados e interesados comenzaron también a coleccionar libros; Cicerón, Varrón, Ático y otros lograron reunir así considerables bibliotecas. El plan de César de instaurar en Roma una biblioteca pública (para la que fue nombrado director Varrón) quedó sin realizar, y Asinio Polio, el mecenas de Roma antes del propio Mecenas, convirtió poco después en realidad, por propia iniciativa, el proyecto de César en un templo de la Libertad. En el año 28 a. C. consagró Augusto el templo de Apolo, que había mandado edificar él mismo sobre el Palatino; en él se instaló una notable biblioteca con libros en griego y en latín. Durante el Imperio siguieron muchas fundaciones nuevas; al cabo, la ciudad dispuso de docenas de bibliotecas públicas, entre las que gozó de fama y prestigio singular la fundada por Trajano.

«Y si de veras escribieses en el futuro / alguna obra literaria, házselo saber primero a Mecio, / y también a tu padre y a mí»; así amonesta Hora-

[53] C. 3, 30, 1.

cio en su *Ars poetica* [54]. La literatura romana, en cierto modo un producto artificial de la retorta, tenía no sólo formas y contenidos helenísticos, sino que adoptó además una buena parte de la actitud intelectual helenística, y a ella pertenecía, desde un primer momento, la producción guiada por una razón lúcida, así como la autocrítica y la crítica a través de los amigos. Los literatos acostumbraban a leerse recíprocamente sus obras, y de este hábito se desarrolló en la época imperial un arte recitatorio floreciente por demás. De ello debe deducirse que el libro no ostentaba a la sazón una posición de monopolio, como la que disfruta hoy día; la literatura no era exclusivamente leída, sino también escuchada. Se recitaba absolutamente todo: epopeyas, dramas y poemas, obras históricas y hasta diálogos y discursos. Se recitaba en recintos privados, en las salas de las bibliotecas y en los teatros, ante amigos, invitados, ante todo aquel que estuviera dispuesto a oír. Los testimonios se acumulan desde los poetas augusteos hasta Plinio el Joven, y nos relatan el favor del emperador y el aplauso atronador, el gesto vanidoso del recitador y el aburrimiento del público, y hasta incidentes jocosos, como el hundimiento de un banco bajo el peso de un corpulento oyente [55]. En el siglo II d. C. se interrumpió la costumbre, que resurgiría mucho más tarde, en la segunda mitad del siglo IV.

Durante la época de esplendor de la Antigüedad tardía, en medio de una atmósfera de admiración por la Roma republicana y los primeros tiempos del Imperio, se trasladaron a códices de pergamino todas las obras de la literatura romana que se consideraron dignas de conservación; de este modo surgió un estrato básico de textos que muy pronto desplazó a lo antiguo y se convirtió en guión y modelo de los tiempos posteriores. Manuscritos famosos dan aún hoy día testimonio de esta laboriosa actividad, que se extiende hasta el siglo VI: el llamado Códice Bembino de Terencio, el Códice Romano de Virgilio y otros muchos. También la historia posterior de la transmisión de la literatura romana obedeció a la ley de la alternancia entre inactividad y celo asiduo: a los siglos oscuros y pobres en monumentos, que se extienden entre la Antigüedad tardía y la Edad Media temprana, siguió la época carolingia, tan amiga de escribir, y a la reserva de los siglos X y XI la laboriosidad de la alta Edad Media tardía.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Bibliografía general*

L. Bieler, *Geschichte der römischen Literatur*, 2 tomos, Berlín, ²1965.
K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, Stuttgart, ⁴1968.

[54] Versos 386-388, en la edición de Q. Horacio Flaco, *De arte poetica liber*, latín y alemán, editado y traducido por H. Rüdiger, Zurich, 1961.

[55] Cf. más adelante, pág. 177.

A. Kappelmacher-M. Schuster, *Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit (Handbuch der Literaturwissenschaft)* edit. por Walzel, Potsdam, 1934.
F. Klingner, *Römische Geisteswelt*, Hamburgo-Munich, [4]1961 (Col. de ensayos).
E. Norden, *Die römische Literatur*, Leipzig, [6]1961.
M. Schanz-C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian (Handbuch der Altertumswissenschaft)* fundado por I. v. Müller, VIII 1-3, tomo 1 *(Republik)*, Munich, [4]1927; tomo 2 *(Monarchie bis Hadrian)*, Munich, [4]1935; tomo 3 *(Hadrian bis Konstantin)*, Munich, [3]1922.
W. S. Teuffel, *Geschichte der römischen Literatur*, revisada por W. Kroll-F. Skutsch, 3 tomos, Leipzig-Berlín, [6]1913-20.

*Sobre el concepto de «literatura romana»*

M. Fuhrmann, «Die lateinische Literatur der Spätantike», en *Antike und Abendland*, 13 (1967), págs. 56-79 (delimitación temporal de la literatura romana).

*Lengua latina*

G. Bottiglioni, *Manuale dei dialetti italici*, Bolonia, 1954.
G. Devoto, *Storia della lingua di Roma*, Bolonia, 1940.
G. Giacomelli, *La lingua falisca*, Florencia, 1963.
M. Pallottino, *Etruscologia*, Milán, [6]1968, págs. 341-431: «Il problema della lingua».
L. R. Palmer, *The Latin Language*, Londres, [5]1966.
V. Pisani, *Le lingue dell'Italia antica oltre il latino*, Turín, [2]1964.
F. Stolz-A. Debrunner-W. P. Schmid, *Geschichte der lateinischen Sprache*, Berlín, [4]1966.
E. Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte*, tomo 1, Heidelberg, 1953,

*Época preliteraria*

P. Lejay, *Histoire de la littérature latine des origines à Plaute*, París, 1923.
F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, tomo 1: *Die archaische Literatur*, Berlín, 1913 (= Darmstadt, 1967).
—, *Der Saturnische Vers*, en *Abh. d. Ges. d. Wiss. Göttingen, Phil.-hist. Kl.*, 8,5, Berlín, 1905.
B. Luisselli, *Il verso saturnio*, Roma, 1967.
G. Pasquali, *Preistoria della poesia romana*, Florencia, 1936.

*Relaciones de la literatura romana con la griega*

R. Harder, «Die Einbürgerung der Philosophie in Rom», en *Kleine Schriften*, Munich, 1960, págs. 330-353.
G. Jachmann, *Die Originalität der römischen Literatur*, Leipzig-Berlín, 1926.
D. Kienast, *Cato der Zensor*, Heidelberg, 1954.
W. Kroll, *Studien zum Verständnis der lateinischen Literatur*, Stuttgart, 1924, págs. 1-23 («Römer und Griechen»), págs. 139-184 («Die Nachahmung»).
F. Leo, *Die Originalität der römischen Literatur*, Gotinga, 1904.
H. I. Marrou, *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, Friburgo-Munich, 1957.
A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio — Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, tesis doctoral, Köln, 1959.
H. Strasburger, «Der Scipionenkreis», en *Hermes* 94 (1966), págs. 60-72.

*Épocas y géneros de la literatura romana*

Cf. la bibliografía general sobre:

E. Lefèvre, *Die römische Komödie.*

A. D. Leeman, *Die römische Geschichtsschreibung.*

K. Quinn, *Die persönliche Dichtung der Klassik.*

Además:

R. Heinze, *Die augusteische Kultur,* Leipzig, [2]1933.

R. Helm, *Der antike Roman,* Gotinga, [2]1956.

U. Knoche, *Die römische Satire,* Gotinga, [2]1957.

W. Kroll, *Die Kultur der ciceronischen Zeit (Das Erbe der Alten,* 2.ª *serie,* cuaderno 22-23), Leipzig, 1933 (= Darmstadt, 1963).

H. Peter, «Der Brief in der römischen Literatur», en *Abh. d. Sächs. Ak. d. Wiss., Phil.-hist. Kl.* 20,3, Leipzig, 1901 (Hildesheim, 1965).

*Posición social de los escritores romanos*

M. A. de Ford, «Latin Literature as related to Roman Birth», en *Classical Journal* 7 (1911-12), págs. 147-157.

T. Frank, *Life and Literature in the Roman Republic,* Berkeley-Los Ángeles, [5]1965.

C. O. Reure, *Les gens de lettres et leurs protecteurs à Rome,* París, 1891.

*El libro romano*

Th. Birt, «Abriss des antiken Buchwesens», en *Kritik und Hermeneutik nebst Abriss des antiken Buchwesens (Handbuch der Altertumswissenschaft,* fundado por I. v. Müller, I 3), Munich, 1913. pág. 243.

L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms,* Leipzig, [10]1921-23, tomo 2, páginas 191-265.

G. Funaioli, *Recitationes,* en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* editado por G. Wissowa-W. Kroll-K. Ziegler, tomo A1 (1914), cols. 435-446.

H. Hunger, «Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen», en *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur,* tomo 1, Zurich, 1961, págs. 25-147.

C. Wendel, «Blibliothek», en *Reallexikon für Antike und Christentum.* Edit. por Th. Klauser, tomo 2 (1954), cols. 230-274.

# LA COMEDIA ROMANA

ECKARD LEFÈVRE

Para la constitución de una tradición en el terreno de la comedia, los presupuestos más importantes son la madurez y carencia de prejuicios por parte de una sociedad tal y como los encontramos, en su expresión suprema durante toda la Antigüedad, en la Atenas del período postclásico (siglos IV y III a. C.). Sorprende, por ello, el hecho de que en Roma la comedia se halle al comienzo de la evolución literaria y experimente durante las ocho décadas que van desde el año 240 al 160 a. C. un florecimiento tan vigoroso que los comediógrafos del Occidente han podido tomar permanente ejemplo de él hasta el siglo XVIII. Y ya en la Antigüedad se apreció en tan alto grado el arte de Plauto y de Terencio que sus veintiséis comedias son las únicas obras de la literatura arcaica que han llegado a nuestras manos en su texto íntegro. Este florecimiento sin igual fue posible porque los romanos se atuvieron a la Nueva Comedia griega tanto en la dramaturgia como en los personajes y el desarrollo de la acción escénica. Mas como la comedia está vinculada a la realidad y a las circunstancias sociales de su época mucho más fuertemente que la tragedia, de tendencia idealizante, y ello no sólo a causa de su ambiente más realista, sino también de sus personajes, su forma y estructura, tal y como se han troquelado en una época determinada, tienen que estar sometidas hasta su esencia íntima a transformaciones y cambios si se acude de nuevo a ellas en una época posterior. Así pues, al analizar la recepción de la comedia griega por los escritores romanos hay que tener siempre muy en cuenta que la necesidad objetiva de un proceso de refundición, típico de todas las adaptaciones literarias, ha condicionado la forma externa de la comedia romana, modificada radicalmente en más de un aspecto. Precisamente un género literario que vive de la agudeza y de la comicidad se vería en gravísimo peligro si se limitase a ser una imitación anacrónica de sus modelos. Por ello, en un estudio de la comedia romana la tarea más principal ha de ser la de expli-

car su carácter y estructura, tan distintos de los de la comedia griega, a partir de los presupuestos literarios, sociales e ideológicos romanos, tan diversos asimismo de los helénicos.

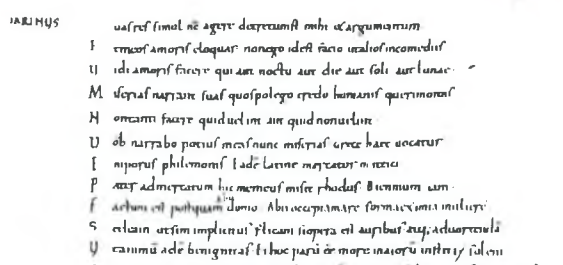
*Ojeada general sobre las «palliata»*

La comedia romana produjo tres formas, la más importante de las cuales, la *palliata (fabula palliata),* recibió su nombre del *pallium* o manto de los griegos (los romanos usaban la *toga).* Frente a ella, las formas *togata* y *trabeata* no alcanzaron una importancia comparable [1]. El nombre de *palliata* nos dice ya que también en la traducción y adaptación de las piezas escénicas áticas se conservó el medio ambiente griego. La historia de este género, hasta donde podemos abarcarla nosotros, se inicia con el año fundamental de la literatura romana (el 240 a. C.), en el que el griego Livio Andrónico, un prisionero de guerra que fue llevado a Roma y luego dejado en libertad y manumitido, recibió de los ediles el encargo de montar para los *ludi Romani* una comedia y una tragedia según el uso griego, que Livio en efecto compuso ateniéndose a dechados áticos. Las opiniones de los eruditos divergen acerca de la forma en que se ofrecieron antes del año 240 a. C. representaciones escénicas con motivo de festividades y celebraciones, pero parece seguro que hubo ya farsas improvisadas, sucesiones de escenas sin una acción coherente, breves representaciones con canto y danza; a ellas pertenece sobre todo la llamada *fabula Atellana,* una forma singular de la pieza escénica burlesca, realista y con tendencia procaz, que recibió su nombre de la ciudad osca de Atella, en la Campania, de donde vino importada a Roma en el siglo III a. C. La *fabula Atellana* presentaba cuatro tipos escénicos fijos, y alcanzó en los comienzos del siglo I a. C. un rango literario. A tales géneros populares pueden remontarse algunos elementos aislados que condicionaron el —en comparación con la comedia ática— desenfadado y procaz carácter, así como la desenvoltura llena de vida típicos de la comedia romana. No se sabe si ya antes de Livio fueron adaptadas en todo o en parte comedias griegas. Livio no alcanzó excesivo éxito con las suyas; el *Gladiolus* («la espada») tenía como protagonista al popularísimo tipo del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón. El primer comediógrafo importante de Roma es Cneo Nevio (270?-200? a. C.), originario de la Campania, que puso en escena tanto comedias como tragedias. De sus más de treinta comedias, de las que tenemos noticia cierta por los títulos, sólo es posible reconstruir en sus líneas fundamentales la llamada *Tarentilla* («La muchacha de Tarento»). Cneo Nevio evidenció una fuerte independencia (compuso dos tragedias nacionales romanas y creó también, con

[1] V. más abajo, pág. 86.

su *Bellum Poenicum*, una epopeya nacional romana) y al parecer manejó los modelos y originales de sus obras teatrales con soberana libertad. Terencio atestigua que Nevio empleó ya la «contaminación», esto es, incorporó a una pieza escénica partes de dos originales griegos [2].

Tito Maccio (o Macco) Plauto, natural de Sarsina en la Umbría (hacia el 250-184 a. C.) es el primer comediógrafo romano que se dedicó exclusivamente al cultivo de este género. Se le atribuyen 130 piezas, lo que nos hace suponer que en Roma hubo una producción de comedias considera-



*Codex Palatinus Heidelbergensis*, 1613, s. XI. La hoja reproduce los versos 1-43 del Prólogo del *Mercator* de Plauto. La línea 7 (= verso 10) es importante para el restablecimiento del cognomen Maccus o Maccius, corrompido por la tradición.

blemente mayor de lo que podemos imaginarnos. El erudito y poeta Varrón publicó en el siglo I a. C. un catálogo de 21 piezas que todos los gramáticos consideraban como obra de Plauto. Como hasta nosotros han llegado 20 comedias así como unos cien versos de la *Vidularia* como obras auténticas de este escritor, bien puede suponerse que se trata de las que Varrón incluyó en su selección. En casi todas sus piezas tomó Plauto sus modelos de la Nueva Comedia griega; tan sólo *Amphitruo*, *Persa* y *Poenulus* se remontan quizás a la llamada Comedia Media. Como la Nueva Comedia posee un esquema fijo de acción escénica, en el que lo importante no es tanto el tosco armazón de la acción como la configuración individual, renunciaremos en las indicaciones siguientes a resúmenes temáticos de contenido.

1. *Amphitruo*, la pieza más famosa y más favorecida por el éxito hasta el día de hoy (Giraudoux, Hacks); Plauto mismo la designa como tragicome-

[2] *Andria*, 18. Ver más abajo, pág. 74.

dia (verso 59), y es una parodia de carácter mitológico que sigue quizás un modelo tomado de la Comedia Media.

2. *Asinaria* («Comedia del asno»), según el modelo del *Onagros* de Demófilo; farsa en torno a una trata de asnos, en la que el padre y el hijo aparecen como contrincantes en el favor de una mujer.

3. *Aulularia* («Comedia del tarro de oro»), según Menandro, y sin duda una de las piezas más logradas; comedia de caracteres en torno al avaro Euclio. El final se ha perdido. Constituye el dechado del *Avare* de Molière.

4. *Bacchides* («Las dos hermanas Bacchis»), según la comedia de Menandro *Dis exapaton* («El estafador doble»), obra de la que conocemos desde hace poco tiempo unos cuarenta versos, que hacen posible el rarísimo cotejo entre dos pasajes paralelos de un dechado griego y su imitación romana; se trata de una comedia de intriga en torno al esclavo Crisalo, cuyo comienzo se ha perdido.

5. *Captivi* («Los prisioneros»), una pieza sentimental moralizante, en la que un padre encuentra de nuevo a sus hijos; se aparta del tipo ordinario por la ausencia de papeles femeninos y de intriga amorosa. Lessing la considera «la pieza más excelente (...) que jamás ha subido a un escenario» [3]. Modelo de los *Suppositi* de Ariosto.

6. *Casia,* según los *Klerumenoi* («Los que echan a suertes») de Difilos; farsa en la que el padre y el hijo (como en la *Asinaria)* compiten por lograr los favores de la linda criada Casina. Modelo de la *Clizia* de Maquiavelo.

7. *Cistellaria* («Comedia del cofrecillo»), según los *Synaristosai* («Los que desayunan juntos») de Menandro; sólo existen fragmentos. Comedia de anagnórisis, en la que una muchacha es «reconocida» con ayuda de signos o marcas; el protagonista es un tipo muy popular en la Nueva Comedia [4].

8. *Curculio* («El gorgojo»), comedia de anagnórisis que recibe su título del parásito que determina la intriga.

9. *Epidicus,* comedia de intriga en torno al esclavo del mismo nombre. Es también una comedia de anagnórisis.

10. *Menaechmi* («Los hermanos Menaecmo»), una comedia de enredo en torno a dos hermanos gemelos. Sirvió de modelo a Goldoni para sus *I due gemelli Veneziani* y a Shakespeare para su *Comedy of Errors.*

11. *Mercator* («El mercader»), según el *Emporos* de Filemón; lo mismo que en *Asinaria* y *Casina,* padre e hijo son rivales en el cortejo de una muchacha que el hijo ha traído consigo de un viaje.

12. *Miles gloriosus* («El soldado fanfarrón»), según un modelo griego, *Alazon* («El fanfarrón»), que K. Gaiser considera igual que el *Ephesios* («El

---

[3] «Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», en *Sämtliche Schriften,* ed. por K. Lachmann y F. Muncker, tomo 4, Stuttgart, ³1889, pág. 79.

[4] V. más abajo, pág. 62.

hombre de Éfeso») de Menandro [5]; se trata de la pieza más famosa sobre este tema, imitada en incontables ocasiones.

13. *Mostellaria* («Comedia de los fantasmas»), según el modelo griego *Phasma* («Fantasma»), obra probablemente de Filemón; se trata de una comedia de intriga montada por el esclavo Tranio, que engaña a su viejo amo, cuando éste regresa a casa, haciéndole creer que la mansión se halla habitada por un fantasma.

14. *Persa* («El persa)», quizás según un modelo original de la Comedia Media; se trata de una farsa con un tema insólito: un esclavo como amante.

15. *Poenulus* («El púnico»). El título original griego es *Karchedonios* («El cartaginés»), que W. G. Arnott atribuye a Alexis, un poeta de la Comedia Media [6]. Tema: el cartaginés Hannón busca a su hija, que ha sido raptada.

16. *Pseudolus;* el esclavo del mismo nombre engaña a un mismo tiempo a un alcahuete y a su propio señor; estrenada el año 191 a. C.

17. *Rudens* («La soga»), según Difilos, quizás —como sospecha F. Marx [7]— siguiendo el *Epitrope* («El jurado») de dicho autor; es una comedia de anagnórisis que tiene la costa de Cirenaica como escenario.

18. *Stichus* (nombre de un esclavo), según el modelo de los *Adelphoi* («Los hermanos») de Menandro; serie de escenas sueltas, llevadas a las tablas en 200 a. C.

19. *Trinummus* («Comedia de las tres monedas»), según el *Thesauros* («El tesoro») de Filemón; pieza escénica de familia, de carácter sentimental, que sirvió de modelo a la obra de Lessing *Der Schatz.*

20. *Truculentus* («El grosero»), comedia de intriga en torno a una hetaira.

Tanto en la técnica expositiva —quince piezas poseen un prólogo— como también en la estructura y en la idea de los argumentos sigue Plauto a sus modelos. En la pintura de los individuos y en la configuración de todo el conjunto evidencia, por el contrario, una fuerte independencia, a costa, desde luego, de la sucinta economía escénica de los originales. Singularísimo, frente a lo usual en la comedia ática, es en él el elemento musical. Sólo los senarios yámbicos son en él versos para ser hablados o recitados; tanto los versos largos (yámbicos, trocaicos, septenarios u octonarios anapésticos) recitados con acompañamiento de flauta, como también las partes cantadas, que poseen una gran riqueza y variedad métrica, fueron designados por los gramáticos antiguos como *cántica* (canciones). El origen de estos *cantica,* que ocupan un gran espacio en la obra de Plauto, es objeto de controversia. Es posible que en su surgimiento no fuesen tan decisi-

---

[5] V. *Poetica,* 1 (1967), págs. 436-461.

[6] V. *Rheinisches Museum,* 102 (1959), págs. 252-262.

[7] V. Plauto, *Rudens,* texto y comentario de F. Marx, Leipzig, 1928, págs. 273 y s.

vos los impulsos procedentes del drama griego como la influencia de los juegos romanos pre-literarios de canto y danza.

Mientras que de las comedias del famoso épico Ennio apenas se conoce nada, fuera de dos títulos dudosos *(Cupuncula,* «La mesonera» y *Pancratiastes,* «El púgil») y de que también él utilizó la contaminación, se conservan, en cambio, más de 40 títulos y unos 300 versos de Cecilio Estacio, un escritor procedente del Norte de Italia, que falleció el año 168 y debe ser situado entre Plauto y Terencio. El gramático Volcacio Sedígito, que vivió una generación después, citó en su canon de diez comediógrafos a Cecilio en primer lugar y a Ennio en el último [8]. Lo mismo que Plauto y Terencio, Cecilio escribió sólo comedias, siendo Menandro su dechado predilecto. Se le suele relacionar con una tendencia de la comedia *palliata* que se inicia tras la muerte de Plauto y se unió más fuertemente que el genial umbro a los originales griegos. En favor de esta opinión habla el juicio de Varrón, quien dice que Cecilio se lleva la palma *in argumentis,* Plauto *in sermonibus* y Terencio *in ethesin,* esto es: Cecilio en los argumentos escénicos, Plauto en los diálogos y Terencio en la pintura de caracteres [9]. Con ello bien podría ir envuelto un elogio de los originales. Además, los prólogos de Terencio nos hacen saber que se creó la exigencia —que evidentemente no regía aún en la época de Plauto— de no emplear la contaminación. No puede excluirse que también Cecilio haya defendido esta actitud. Por otra parte, la comparación que el arcaísta Gelio hace en el siglo II d. C. entre algunos pasajes del *Plokion* («El collar») de Menandro y de su imitación en el *Plocium* de Cecilio [10], nos muestra que éste guarda más semejanzas con Plauto debido a la fuerza primigenia de su lenguaje, a la libertad de su argumentación y pensamiento y a lo áspero de su comicidad. Cicerón censuró su lenguaje [11].

El libio Publio Terencio Afer, que era asimismo un esclavo manumitido, lo mismo que Livio y Cecilio (muerto el año 159 a. C.), mantuvo al parecer relaciones con el círculo en torno a Escipión Africano el Joven y a Lelio; en todo caso, se defiende del reproche de haber recibido de dicho círculo, no sólo una protección de carácter general, sino hasta ayuda directa en la redacción de sus comedias. Hoy no podemos establecer con claridad hasta qué punto corresponden estos rumores a la realidad. Sin lugar a dudas Terencio puso en escena dos comedias en el año 160 a. C., con ocasión de las honras fúnebres por el padre de Escipión, Emilio Paulo. Cuatro piezas tienen como dechado otras tantas obras de Menandro, dos siguen modelos de Apolodoro de Caristos, un escritor que se había adherido a Menan-

[8] *Fragmenta poetarum Latinorum,* ed. de W. Morel, Leipzig, ²1927, págs. 46 y s.

[9] «Saturae Menippeae», fragm. 399, en *Petronii Saturae et liber Priapeorum,* ed. de F. Bücheler-W. Heraeus, Berlín, ⁶1922, pág. 226.

[10] *Noctes Atticae,* 2, 23.

[11] Bruto, 258, *Ad Atticum,* 7, 3, 10.

dro tanto en el estilo como en el talante intelectual y moral. La obra de Terencio ha llegado hasta nosotros en su integridad. La componen las siguientes piezas escénicas:

1. *Andria* («La muchacha de Andros»); adaptación de la *Andria* de Menandro y de partes de la *Perinthia* («La muchacha de Perinthos»), del mismo autor; estrenada en 166 a. C.; se trata de una pieza con una intriga del viejo amo y una contraintriga del esclavo; dos peripecias amorosas.
2. *Heautontimorumenos* («El que se castiga a sí mismo»), según la pieza del mismo título de Menandro; puesta en escena por vez primera en

*Codex Vaticanus Latinus 3868*, siglo IX. El retrato de Terencio, transmitido en tres manuscritos de los siglos IX y X, se remonta a un modelo antiguo.

163 a. C. El argumento trata de dos padres y dos hijos; mientras que uno de los padres se esfuerza por reconciliar de nuevo al otro padre (que se reprocha a sí mismo su excesiva severidad) con su hijo, es engañado por el suyo propio.

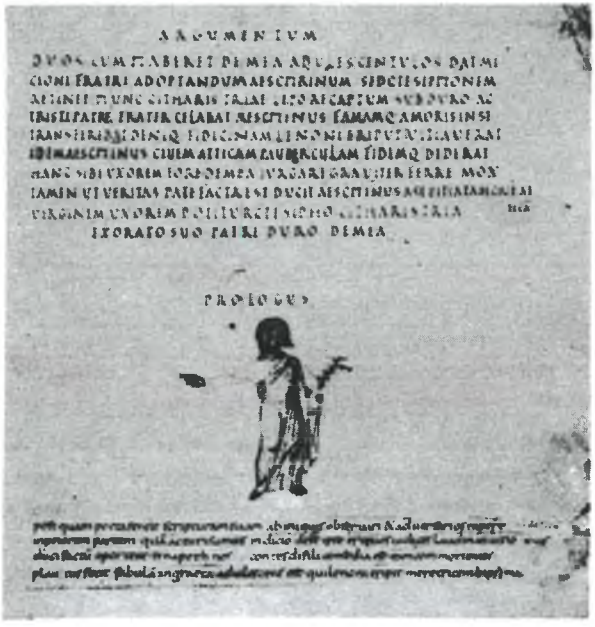
3. *Eunuchus*, según el *Eunuchos* de Menandro y parte del *Kolax* («El adulador»), del mismo autor, obra esta última de quien están tomadas las figuras del soldado bravucón Thraso y de su parásito Gnatho; estrenada en 161 a. C. Protagonista es la figura espléndida de la «noble» hetaira Thais, cuyos planes perturba por algún tiempo un amante de su hermanastra disfrazado de eunuco; fue la pieza de Terencio que alcanzó más éxito.
4. *Phormio* (nombre del parásito que protagoniza la intriga), según la pieza de Apolodoro *Epidikazomenos* (título que hace referencia a una prác-

tica forense ática); estrenada igualmente el año 161 a. C. Malentendidos a causa del matrimonio de un joven que, en ausencia de su padre, se casa precisamente con la muchacha que éste, sin saberlo él, le tiene destinada. Modelo de *Les fourberies de Scapin* de Molière.

5. *Hecyra* («La suegra»), según la comedia del mismo nombre de Apolodoro; la representación fue interrumpida en 165 y en 160 a. C. En este último año pudo representarse por fin en su integridad; se trata de un drama matrimonial sentimental con malentendidos que llegan hasta la anagnórisis.

6. *Adelphoe* («Los hermanos»), que sigue el dechado de la segunda obra de Menandro con este mismo título y de una escena de los *Synapothneskontes* («Los que mueren juntos») de Difilos, estrenada en 160 a. C. En su centro se halla un problema pedagógico: dos padres educan a sus respectivos hijos de distinta manera; única pieza sin anagnórisis, modelo de *L'école des maris* de Molière.

Terencio suprimió los prólogos, que exponían el contenido o argumento, en favor de una exposición de las piezas escénicas por ellas mismas, y en lugar de dichos prólogos colocó prefacios independientes de la peripecia escénica. El declamador del prólogo —en dos comedias aparece el director teatral Ambivio Turpio, que protegió y apoyó mucho a Terencio— departe sólo sobre cuestiones literarias. Se reprochó al escritor la contaminación como método, la toma de escenas de originales ya traducidos al latín, un estilo débil y la ya citada ayuda de sus protectores; en los prólo-



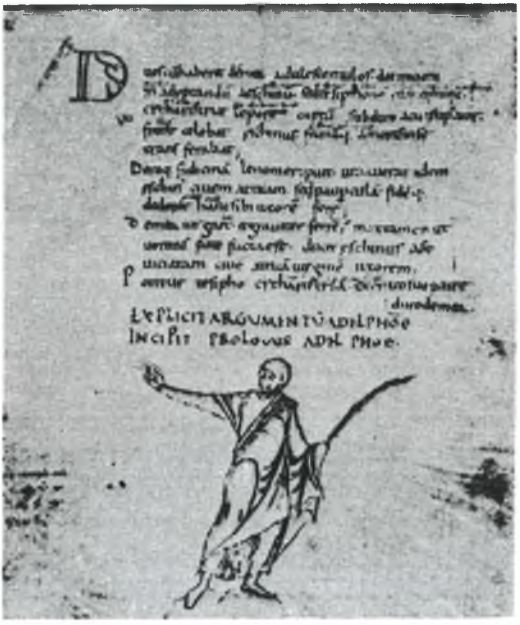

A la izq., *Codex Vaticanus Latinus 3868.* A la der., *Codex Parisinus Latinus 7899;* ambos siglo IX. En los manuscritos se anteponen a las comedias los «argumenta» de las mismas. Aquí se reproduce el «argumentum» de los *Adelfos* de Terencio. El actor que declama el prólogo va ataviado con el palio griego, del que recibe su nombre la comedia «palliata».

gos, Terencio procura defenderse de estos reproches. Así pues, lo que impulsó al escritor a sus exposiciones y comentarios literarios no fue la propia iniciativa, sino una reacción defensiva. Para esta forma de prólogo no nos ha legado la tradición ningún ejemplo anterior a Terencio, pero es posible que ya la hubiesen empleado Cecilio o Luscio de Lanuvio, un enemigo de Terencio. Para nosotros, los prólogos de Terencio, tan tersos y pulidos estilísticamente, son los primeros testimonios en los que un escritor romano se dirige al público como individuo, esto es, en defensa propia y de su obra.

Contrariamente al cuño caprichoso, las chocarrerías y las hipertrofias que caracterizan el estilo de Plauto, Terencio cultiva una lengua conversacional muy cuidada, que influyó en la evolución de la lengua latina hasta muy adentrada la época de Cicerón. El elemento musical pierde también peso en su obra; mientras que en Plauto abarca dos tercios de las piezas, en Terencio la mitad de las obras son piezas exclusivamente habladas o declamadas.

Con Terencio, la comedia *palliata* alcanzó su postrer cima histórica. Después de él sólo nos han sido legados fragmentos de dicho género teatral. Su último representante fue Turpilio (muerto en 103 a. C.), de quien conocemos 13 títulos y unos 200 versos. Turpilio está todavía plenamente dentro de la tradición de sus grandes predecesores.

Las comedias se ponían en escena solamente en ocasiones solemnes, tales como triunfos, consagraciones de templos, exequias y las festividades



oficiales: los *ludi Romani* en septiembre y los *ludi plebei* en noviembre (ambos en honor de las deidades capitolinas Júpiter, Juno y Minerva), los *ludi Apollinares* en julio y los *ludi Magalenses* en abril (en honor de la Magna Mater). En la época de las *palliata* no había teatros estables. Bancos para los espectadores, un tablado para los actores y una pared de fondo eran montados cada vez de manera provisional y quitados al término de las representaciones. En los comienzos del año 68 a. C. levantó Mucio Scauro un teatro de madera, y en el 55 a. C. hizo Pompeyo que se edificara uno de piedra. Responsable de las representaciones era el director del teatro. Los actores, que estaban a sus órdenes, gozaban de una bajísima posición social, aunque hubo algunos, sobre todo en el siglo I a. C., que lograron alcanzar fama y consideración. No es seguro si los actores se encargaban en una sola pieza de representar varios papeles, como ocurría en Atenas, pero razones de economía debieron de imponerlo así. Hasta la época de Terencio los actores no llevaron máscaras, sino tan sólo pelucas *(galeri).* Los decorados eran muy simples y mezquinos, y en su mayoría pintados.

La carencia de tradición de una representación escénica con exigencias de calidad y el carácter provisional de la práctica teatral romana hacen comprensible que los comediógrafos hubiesen de aparecer y actuar en Roma, de antemano, bajo condiciones completamente distintas a sus predecesores griegos.

### *Los presupuestos literarios: la Nueva Comedia*

En la segunda mitad del siglo V floreció en Atenas esa forma de la representación escénica cómica que la crítica literaria de la Antigüedad ha designado como Comedia antigua. En su rica variedad, la Comedia antigua reflejó la casi totalidad de los aspectos de la vida humana y de sus formas de expresión espirituales, como nos evidencian aún hoy, de manera contundente, las obras de su más grande representante: Aristófanes. En ellas nos salen al paso —ora de manera realista, ora grotescamente deformados— los campos de la política y de la sociedad tanto como las cuestiones de la literatura y de la filosofía o el mundo de los dioses y de la religión.

La característica más importante de la llamada Comedia media, que dominó todo el siglo IV, fue el retroceso del carácter fantástico y político de la Comedia antigua en favor de la exposición de un mundo más real y «burgués»; por otra parte se evidenció una predilección por la parodia con tema mitológico. Es difícil, por lo demás, formarse una idea clara acerca de la Comedia media. A ella pertenecen ya, desde luego, las dos últimas piezas de Aristófanes, *Ekklesiazusen* («La asamblea de las comadres») y *Plutos* («La riqueza»), esto es, dos obras que han llegado hasta nosotros; pero toda la historia y evolución posterior yace todavía en tinieblas.

La Nueva Comedia surgió en el último cuarto del siglo IV y estaba aún en pleno vigor en Grecia y la Italia meridional en la época de Plauto. Entre sus representantes principales contaron Menandro, Difilos, Filemón y Apolodoro de Caristos. Esta comedia recibió su impronta específica, sobre todo, a través de cuatro circunstancias, que han de ser tenidas en cuenta al tratar de la cuestión de si esta forma de comedia fue trasplantada a Roma sin sufrir cambio alguno.

1. Mientras que la Comedia antigua es una hermana de la tragedia ática, puede designarse a la Nueva Comedia como hija de ésta. Los personajes de la tragedia eran casi exclusivamente héroes míticos, y en algunas ocasiones —como por ejemplo en los *Persas* de Esquilo— figuras de la historia real, pero jamás personas de la vida diaria y corriente. También Eurípides, que despojó a sus personajes del aura de lo sublime, se atuvo al mundo de los mitos. La tragedia griega conocía, sí, los problemas humanos generales del ciudadano, pero no hubo una tragedia del «hombre de la calle», una tragedia «burguesa». Esta fue justamente la gran oportunidad para la Nueva Comedia, que enlazó con la tragedia tardía, especialmente de Eurípides y representa para nosotros, por vez primera en la literatura occidental, el tipo de la comedia burguesa. Por supuesto que este término sólo puede ser aplicado a la Nueva Comedia con mucha cautela, ya que ésta, en su calidad de heredera de la tragedia, gusta de exponer situaciones conflictivas que rozan el ámbito de lo trágico. El fundamento de la representación cómica, tal y como lo expone una y otra vez la Nueva Comedia, es el malentendido de una situación, el desconocimiento de la verdad y en general la antítesis entre realidad y apariencia, esto es, lo que había sido ya constitutivo justamente para la tragedia de un Sófocles y un Eurípides. Así por ejemplo, si en *Aspis* («El escudo»), la obra de Menandro, Keréstrato se lamenta amargamente sobre la supuesta muerte de su sobrino Kleóstrato, su situación puede ser comparada con la de Electra, que llora por Orestes, cuya muerte acaban erróneamente de anunciarle. De todos modos, en Menandro se torna comedia lo que Sófocles había configurado como tragedia, porque en él intervienen la sucia avaricia de un pariente, una cualidad que por muy malas que sean las consecuencias que acarrea siempre provoca a risa en el escenario. Lo que genera la comicidad es, pues, una circunstancia que viene de afuera y no la situación misma, que para Keréstrato es en principio la misma que para Electra.

Una tragedia que puede ser designada como precursora de la Nueva Comedia no sólo en la temática, sino también en el desarrollo de la acción, es el *Ion* de Eurípides. Y ello porque esta obra, en la que la reina ateniense Creusa trama una intriga contra Ion, servidor del templo de Apolo, sin saber que se trata de su propio hijo, muestra claramente el empleo del malentendido como situación fundamental de la tragedia, que luego será

adoptado a su vez por la Nueva Comedia. Así, Apolodoro ha expresado en el modelo del *Phormio* terenciano cómo un joven contrae matrimonio con una muchacha durante la ausencia de su padre. Al regresar éste, se dispone lleno de irritación a deshacer la boda, porque el hijo estaba destinado a casarse con la hija de un vecino, una joven residente en Lemnos; pero nadie sospecha que ésta y la joven esposa son la misma persona. Los viejos proceden conjuntamente contra la persona cuyo bien y felicidad en realidad desean, del mismo modo como Creusa actúa, sin saberlo, en contra de su propio hijo: los hombres luchan contra lo que en el fondo desean y aman.

La Nueva Comedia ha querido presentar el error humano lo mismo y de la misma manera que la tragedia tardía. Para hacer evidente el juego cambiante entre esperanza y engaño, éxito y fracaso, desplegó un esquema fijo de acción escénica, dentro del cual se enfrentan por lo común la generación vieja (cuyo interés se concentra en la riqueza material y en la observación de las normas y convenciones sociales) y la joven (ansiosa sólo de amoríos y placeres). La crónica falta de dinero bajo la que padece la juventud obliga a ésta a engañar una y otra vez a los viejos, para lo cual acude con frecuencia a la ayuda de un esclavo astuto o de un parásito. Frente a las intrigas de la juventud reaccionan los viejos con otras intrigas, procurando cada uno superar al otro en sagacidad, aunque al final tiene que reconocer que ha salido peor parado.

2. La constelación de tales desarrollos escénicos se explica a partir de la idea —que ya aparece en la tragedia tardía y predomina en toda la época helenística— de la Tykhe como fuerza rectora del mundo. Uno de los temas predilectos era mostrar una y otra vez cómo los hombres tantean en las tinieblas sin percatarse de los planes de dicha Tykhe, cómo hacen proyectos que fracasan sin remedio, cómo se lamentan y sin embargo son conducidos por la Tykhe a un final feliz. La diosa gustaba sobre todo de sorprender con una anagnórisis: niños abandonados o perdidos en edad temprana eran «reconocidos» en los personajes de la acción dramática. Tykhe, en cuanto diosa personificada, era venerada en todo el mundo helenístico y era la deidad predominante en la literatura, tanto en la Nueva Comedia como en la novela y en la historiografía. En las obras de Eurípides aparecen aún los antiguos dioses, pero —como es el caso de Apolo en el *Ion*— están ya sometidos frecuentemente a Tykhe, que es en realidad la fuerza que todo lo domina. Lo que en Eurípides era todavía reflexión se convierte en Menandro en acontecimiento escénico: en la comedia *Aspis* aparece la misma Tykhe en persona y se presenta como gobernadora del acontecer. Aunque en la comedia es siempre la «buena» Tykhe que todo lo dirige —en correspondencia con la tragedia del Eurípides tardío, que intentaba antes conmover que estremecer— se evidencia claramente que

la Nueva Comedia no es sino la fiel continuadora de la tragedia, una peripecia escénica con complicaciones trágicas que no apunta de por sí hacia la comunidad, como parece desprenderse de las imitaciones romanas.

3. Es lógico y natural que el juego de los errores del hombre y la exposición de los malentendidos y confusiones, de la lógica aparente de la argumentación, que lanzan una y otra vez a la acción dramática en direcciones inesperadas y falsas, tenga consecuencias en la técnica teatral, como por ejemplo una acción desacostumbradamente compleja, que se balancea en la cuerda floja y en la que una sola palabra de más haría derrumbarse el castillo de naipes que simboliza las condiciones existenciales del hombre. El mutuo condicionamiento de dramaturgia y contenido en la Nueva Comedia se evidencia ya en el hecho de que los autores, por medio del prólogo, comunican a los espectadores un mayor número de informaciones que a los personajes de la acción escénica, y de este modo les ponen en condiciones —para decirlo con una fórmula conocida— de atender más al «cómo» que al «qué» de la acción dramática.

4. Las piezas de la Nueva Comedia tienen por escenario el medio ambiente de lo cotidiano, lo casero y familiar. Ya A. W. Schlegel explicó acertadamente, en lo esencial, este proceso de privatización en su *Decimocuarta lección de cátedra sobre el arte y la literatura dramáticos.* Dice Schlegel que resulta

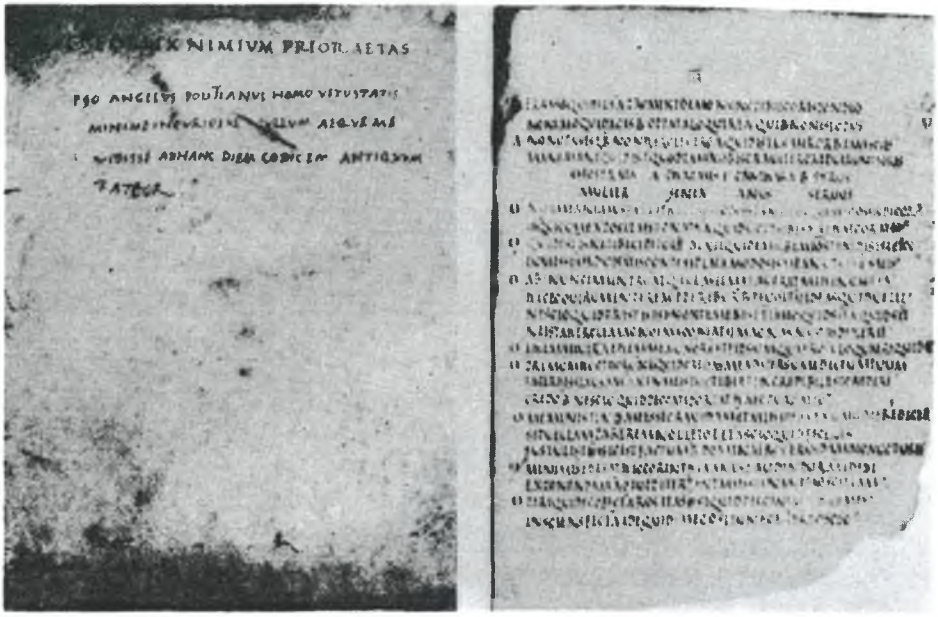
> comprensible que los griegos desarrollasen precisamente en la época en que habían perdido su libertad una verdadera pasión por la comedia, por este género teatral que les distraía y apartaba de la participación directa en los problemas humanos generales y en los sucesos políticos, llevándoles por entero hacia lo diario, lo hogareño y personal. (...) Atenas, donde solía situarse tanto el escenario ficticio como el auténtico, era el centro de un país minúsculo, y no podía compararse con nuestras capitales de hoy ni en extensión ni en número de habitantes. La igualdad republicana no toleraba una distancia ni una división tajante entre las clases sociales; no había una verdadera aristocracia, todos eran ciudadanos, más pobres o más ricos, y en su inmensa mayoría no tenían otra ocupación que la de administrar su propio patrimonio. Con ello, en la comedia ática están ausentes los contrastes que provienen de las diferencias en el tono y en la formación cultural; la obra se mantiene dentro de la clase media y posee algo de típicamente burgués, más aún, de provinciano, si se me permite la expresión.

De hecho, en el mundo de la Nueva Comedia se refleja una sociedad que ha perdido sus antiguas libertades y cuya ocupación predilecta no es ya la política y el Estado, sino el comercio y la economía; una sociedad cuya máxima aspiración es, desde luego, el lucro, pero que en su conjunto es todavía sana e íntegra, y no ofrece al comediógrafo, en el fondo, ningún motivo para una contemplación satírica. Naturalmente aparecen los pobres como contraste de los ricos y los esclavos se hallan en oposición a

los ciudadanos libres, pero ni la pobreza ni la esclavitud son considerados como un problema. Se trata de una sociedad fatigada, culta, levemente decadente, cuyos problemas privados son presentados en el escenario de manera amable y riente ante las miradas de espectadores igualmente burgueses, decadentes y cultivados. La Nueva Comedia es en verdad un *speculum vitae*, que reduce un poco las perspectivas, pero que en lo sustancial es un ejemplo fiel y adecuado de la vida contemporánea.

*El carácter atípico y anti-realista de la comedia romana*

La Nueva Comedia de los griegos es, desde el punto de vista histórico-literario, un producto consecuente de determinados presupuestos, y constituye el estadio de madurez de una larga evolución literaria que planteó



*Codex Vaticanus Latinus 3226*, hacia el 400 d. d. C. Se trata de uno de los más antiguos y más valiosos manuscritos antiguos, llamado Bembino por uno de sus propietarios, Bernardo Bembo (padre del famoso humanista Pietro Bembo), quien lo tuvo en su biblioteca el siglo xv. Este manuscrito llevaba (abajo a la izquierda) las palabras: *Codex mihi Carior Auro* («Un códice que es para mí más valioso que el oro»). Encima se lee una anotación del humanista Angelo Poliziano. — A la derecha el comienzo de la escena IV, 1, del *Heautontimorúmenos*.

considerables exigencias a la capacidad de comprensión y de enjuiciamiento del espectador; de un espectador, por lo demás, que veía encarnadas en la peripecia escénica las condiciones de su existencia, su concepto de la vida y su visión del mundo. La gran paradoja de la comedia romana consiste en que en ella no se dieron todos estos presupuestos previos y

sin embargo ello no aminoró en lo más mínimo su arrolladora influencia. La comedia romana no fue un reflejo de la sociedad de su tiempo, sino una especie de evasión; expuso un mundo de fantasía y de ensueño que no embelesó a los espectadores porque éstos reconociesen en ella su propio mundo, sino un mundo distinto y opuesto, que le liberaba de la realidad circundante.

Mientras la comedia griega había surgido, lo mismo que la tragedia, de motivaciones litúrgicas y tras una larga tradición alcanzó al fin una forma como en su complejidad temática y argumental es posible, tan sólo como estadio tardío de un género literario, la comedia *palliata* está desprovista tanto de la tradición litúrgica como de la literaria. La comedia romana nació a la vida histórica por obra de una motivación externa, a saber, a través del encargo que los ediles del año 240 a. C. hicieron al griego Livio Andrónico, y pese a lo solemne y festivo del marco le faltó la raíz litúrgica. Además, Livio y sus sucesores se ciñeron en general, como no podía por menos de ocurrir, a la Nueva Comedia tan de moda a la sazón, y no a una forma teatral antigua, de suerte que resultó la singular situación de que una forma literaria tardía se vio trasplantada al estadio inicial de una literatura extranjera.

Este origen verdaderamente atípico explica las condiciones especiales a que estuvo sometida la recepción de la comedia ática entre los literatos y el público romanos. La mentalidad de los romanos estaba determinada por ideas completamente distintas, ideas que no podían ser conjugadas con la visión del mundo propia de la Nueva Comedia. Pero si ni una interpretación de la vida como antítesis entre la verdad y la apariencia, la esperanza y el desengaño, la intención y el fracaso, ni tampoco la fe en el poderío supremo de la Tykhe tenía algo que ver con las circunstancias imperantes en Roma, nada más lógico que la estructura de la Nueva Comedia troquelada por estos factores careciese de valor y de obligatoriedad para los romanos y pudiese ser modificada a capricho. Además, los presupuestos sociales de la comedia griega no correspondían en casi ningún punto con la realidad romana. Si de la comedia puede afirmarse que es un *speculum societatis*, si la frase de Hofmannsthal «lo social conseguido: las comedias» designa certeramente la esencia y la condición previa de este género literario [12], puede decirse que en Roma faltó totalmente este presupuesto fundamental de la comedia, este suelo nutricio imprescindible para su desarrollo y configuración. Ni el soldado fanfarrón ni la «noble» hetaira, ni el viejo chasqueado ni el parásito astuto, ni siquiera el tipo del padre humano y liberal —figuras que desde Livio poblaron los escenarios romanos— eran representativos de la sociedad romana o al menos pueden ser considerados como un espejo deformado y satírico de algunos de sus miembros.

[12] *Aufzeichnungen*, Francfort/M., 1959, pág. 226.

De este modo, la comedia romana posee un origen atípico, que en su singularidad constituye un fenómeno fascinador. El intento de adaptar la comedia griega a las circunstancias romanas no pudo ni siquiera ser emprendido. La comedia romana proclama por ello un hecho curioso: no sólo se renunció a una romanización de lo griego, dejando que este factor ejerciese su plena influencia como algo extraño y forastero, sino que se estimó incluso justo y oportuno —dado que se tenía con el género una relación puramente literaria y no vital— alejar más todavía del propio mundo el mundo, ya de suyo extraño, de la comedia griega, potenciándolo hasta convertirlo en un mundo totalmente irreal. El espectador romano se dejó prender por situaciones en las que los esclavos engañan a sus amos y las hetairas estafan a sus amantes precisamente porque tales casos, que tampoco eran en Atenas cosas de cada día, pero que poseían un grado de verosimilitud mucho mayor, tenían para él algo de natural y fresco, de liberador, dadas las circunstancias severas y las costumbres rígidas en las que él mismo vivía. Por ello acudieron tanto Plauto como Terencio a las comedias griegas con escenas de hetairas e intrigas de esclavos, aunque los últimos hallazgos de obras de Menandro muestran que estas figuras no son en modo alguno, y a pesar de su evidente popularidad, parte integrante obligatoria de la Nueva Comedia. Los predilectos de los escritores y los espectadores romanos fueron singularmente los esclavos; a causa de ellos llevó a cabo sobre todo Plauto profundas y radicales intervenciones en la estructura original de sus modelos griegos. Ora pone en su boca largas consideraciones sobre las tareas y los deberes de un esclavo («espejo de esclavos»), ora les hace pronunciar discursos encomiásticos sobre sí mismos, cual triun-

A la izq., *Codex Vaticanus Latinus 3868.* En el centro, *Codex Parisinus Latinus 7899.* A la derecha, *Codex Ambrosianus H 75* inf., siglo x. Las miniaturas de estos tres manuscritos, cuyo modelo común procede sin duda de comienzos del siglo v d. d. C., pertenecen a las más hermosas que nos ha legado la Antigüedad. Mientras que el *Ambrosianus* nos ofrece las miniaturas de mayor valor artístico, en las del *Vaticanus* creemos reconocer con mayor fidelidad los modelos antiguos. Se reproduce aquí la «escena del asedio», del *Eunuco* (IV, 7), con cuya presentación y disposición cómicas acrecentó Terencio considerablemente la *vis comica* del original: el oficial Thraso intenta conquistar la casa de la hetaira Thais.

fadores («glorificación»). Les permite decir a sus amos las mayores insolencias en plena cara y engañarles y robarles con descarada osadía, en una medida como la comedia griega nunca conoció.

El ejemplo del *Pseudolus* es característico a este respecto. Mientras que en el original el esclavo sólo triunfa sobre el alcahuete Balio, en Plauto lo hace también sobre su propio amo y señor, de modo que aparece como vencedor por partida doble. De manera semejante redobla Plauto en el *Bacchides* la intriga del esclavo. En ambas piezas, por otra parte, los ancianos amos se ven humillados y degradados de tal manera, que apenas si es imaginable otra peor. Los papeles están trocados; al final de la comedia son los esclavos o las hetairas quienes prometen dinero, generosamente, a los señores. Y mientras Pseudolus grita sobre su quejumbroso amo la famosa frase del príncipe galo Brenno —que era odiada por todos los romanos— *vae victis* (verso 1317), las hetairas de Bacchides se burlan del viejo amo y de su vecino, calificándoles de borregos que han sido trasquilados justamente a causa de su necedad. De esta manera, la comedia romana entregó al ciudadano honorable no sólo al capricho de los esclavos, sino también al vilipendio de las hetairas. Del mismo modo que los esclavos tenían permiso para conducirse como señores durante las fiestas Saturnales, así también puso la comedia las normas y reglas de la vida al revés. Ciertamente que la, hace poco descubierta, comedia de Menandro *Aspis* nos presenta asimismo —por vez primera también en un original— un esclavo intrigante; pero al mismo tiempo muestra que la intriga ha sido ideada y ejecutada no por causa de sí misma, sino en interés de la acción.

La comedia romana se basa, con ello, sobre la paradoja de que sus dos personajes y contrincantes principales, el *servus callidus* y el *senex stultus* no eran, en el fondo, ni griegos ni romanos, y sin embargo fueron considerados por los romanos como potencialmente griegos, dada su condición de exageraciones de figuras de la vida real griega. En este sentido hace explicar Plauto al esclavo Estico su desenfrenada vida privada ante los espectadores romanos: *atque id ne vos miremini, homines servolos / potare, amare atque ad cenam condicere: / licet haec Athenis nobis* (versos 446-448) («para que no os sorprendáis de que esclavos beban, amen y se den cita en banquetes: en Atenas nos está permitido todo esto»). En la posibilidad de recargar las tintas de circunstancias ya de suyo extrañas al sentir romano habría que ver la causa principal del hecho, singular en sí, de que los comediógrafos más dotados y más ricos en fantasía del pueblo romano escribiesen *palliata*, esto es, conservasen el medio ambiente griego y no intentasen asimilarlo o adaptarlo a las circunstancias romanas. Y es que sólo allí, en Grecia, era imaginable para ellos mismos y para su público el mundo escénico por ellos creado; de este modo, los señores se hicieron más necios y los esclavos más astutos, los personajes humanos se covirtieron en figuras ridículas y las hetairas «nobles» en *malae meretrices*. En este contexto utilizaron frecuentemente la expresión *pergraecari, congraecari* («comportarse a la manera griega»), calificaron de «borrego griego» *(ovis generis Graeci)* [13] a un anciano que se comporta en contra de las normas de la dignidad y la decencia romanas, más aún: expresaron abiertamente la teoría de este proceder literario: *atque hoc poetae faciunt in comoediis: / omnis res gestas esse Athenis autumant, / quo illud vobis Graecum videatur magis* («así proceden los escritores romanos en sus comedias: dicen que todo se desarrolla en Atenas, para que os parezca todavía más griego») [14], y ello a pesar de que tales eventos no correspondían ni a las convenciones escénicas griegas ni a la realidad de la vida diaria en este país.

Este mundo de la comedia romana, tan poco realista, condicionó una mezcla singular de elementos griegos y romanos, si bien la presencia de estos últimos no debe ser interpretada erróneamente como una romanización intencionada. A pesar de que la acción escénica se desarrolla siempre en ciudades griegas, principalmente en Atenas, aparecen también por doquier localidades y santuarios romanos; aunque los personajes son griegos, invocan a dioses romanos; aunque los acontecimientos se consuman según un orden griego, se citan leyes y prácticas judiciales romanas. Inversamente aparecen en el texto, especialmente cuando hablan personajes de clase social baja, palabras griegas que no se hallan en el original imitado. El carácter antirrealista de la comedia romana se evidencia por último en

[13] Plauto, *Mercator*, 524 s.
[14] Plauto, *Menaechmi*, 7 ss.

que ésta, contrariamente al drama griego hablado, es una pieza escénica cantada en la que la mayor parte es recitada melodramáticamente con acompañamiento de flauta o incluso es cantada. Así, la comedia romana puede ser calificada de no realista en un sentido muy amplio. Y sin embargo, este hecho no repercutió en modo alguno en la enorme influencia alcanzada por ella, al contrario: cuando Gottsched critica en los exagerados tipos de criado del teatro italiano (Arlequín, Fígaro) una «fantasía desordenada» y dice que «no poseen modelo alguno en la Naturaleza» [15], está atacando a los descendientes del personaje más famoso y popular de la comedia romana, el tipo poco realista de esclavo sagaz. Cierto es que la comedia griega es realista sólo de manera muy condicionada, porque tipifica la sociedad, limita las posibilidades del decurso escénico de la acción y esquematiza sus interpretaciones, pero en general permanece bastante cerca de la realidad. La comedia romana, por el contrario, representa un mundo autónomo desvinculado de la realidad objetiva, el mundo de una obra artística.

### *La estructura de la comedia romana*

La estructura de la comedia romana no puede ser comparada en casi ningún punto con la de la comedia griega, y ha sido preciso el trabajo paciente de los filólogos para aclarar de una vez el viejo malentendido de que los escritores romanos sólo pudieron reproducir la estructura de los originales en una forma degradada. La comedia romana es en realidad un producto de características peculiares e individualidad muy fuerte, cuya repercusión sobre la comedia de Occidente sólo se explica precisamente por este hecho, y no como un fenómeno que surgió casualmente y pese al supuesto carácter epigonal de la comedia romana. En un análisis objetivo de éste y de sus méritos hay que partir de que sus autores apuntaron hacia objetivos distintos de los de sus predecesores áticos, y de que bajo sus manos brotó algo nuevo e independiente, al tiempo que una rígida imitación de las formas griegas no hubiera producido sino un intento anacrónistico de adaptación. La realización literaria de los propios propósitos y de la voluntad creadora autónoma de los romanos tuvieron por consecuencia el que se llevasen a cabo profundas modificaciones en la estructura de los originales; una consecuencia ésta cuya necesidad no ha sido estimada siempre de forma suficiente. La suposición de que los escritores romanos mostraron frente a los originales una carencia de comprensión más o menos grande, porque trataron a éstos con mayor ligereza de la que hubiera sido requerible, puede ser desvirtuada con la objeción de que nunca

[15] *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig, ⁴1751, pág. 654.

quisieron en realidad escribir comedias a la manera griega, porque en tal caso sólo hubiesen necesitado traducirlas. El error decisivo en el enjuiciamiento de su aportación radica en que no acostumbra a considerarse el método de los comediógrafos romanos en relación y armonía con las tendencias de la literatura romana en su conjunto. Sus piezas escénicas permiten reconocer en principio las mismas estructuras que son propias de las obras de épocas posteriores. Por supuesto que desarrollaron un método propio de adaptación de los originales, pero este método se remonta en definitiva al modo como el pensamiento romano se manifiesta en general en la producción literaria. Nos hemos acostumbrado a enjuiciar las singularidades de la literatura romana, tales como por ejemplo exposiciones incompletas, anticipaciones de resultados posteriores o referencias poco claras a los lugares de la acción escénica, como incapacidad y falta de comprensión en los autores arcaicos, a disculparlas en los autores clásicos, o al menos a quitarles importancia, y a interpretarlas en los autores postclásicos como producto de la influencia de una retórica hipertrofiada. No es necesario recalcar aquí que la literatura arcaica —y con ella la comedia— no está troquelada todavía por la voluntad artística, severa y disciplinada, propia de la época clásica, y que sus obras, como dice Horacio, carecen todavía de la lima, del cincel último [16]; pero no por ello han de equipararse su variedad y su singularidad desbordante con una carencia de voluntad artística formal. Y también hay que considerar que los comediógrafos no escribían, a diferencia de los autores de otras épocas y de otros géneros, para un período de larga duración, para la publicación en forma de libro, sino que componían frecuentemente obras para ocasiones concretas y por motivos externos. La antítesis, tan difundida, entre la voluntad artística de los comediógrafos, aún bárbara, y la de los escritores clásicos, auténticamente romana, es falsa. Aquélla es tan romana como ésta.

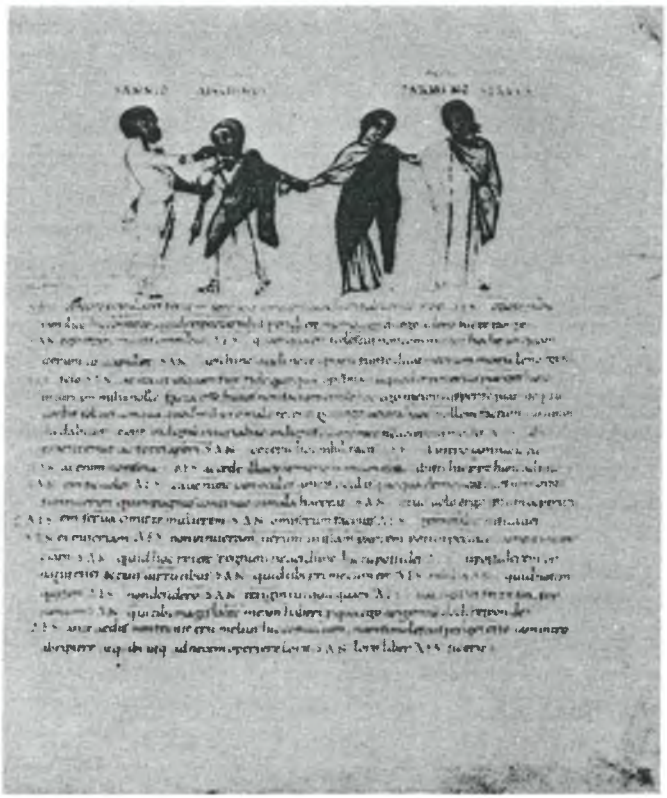
La característica estructural más sobresaliente de la comedia romana —si se la compara con sus dechados áticos— es el hecho de que renuncia a la exposición de una acción dramática que se desarrolla orgánicamente. La estructura del *Pseudolus* de Plauto es una clara explicación de esta singularidad. En esta obra, en efecto, el esclavo Pseudolus tiene que procurar dinero a su joven amo para que éste pueda hacer suya a una muchacha de la que está enamorado y que se halla en poder del alcahuete Balio. Pseudolus apuesta con su anciano amo Simo la cantidad de 20 minas (que es justamente la que necesita para comprar a la muchacha) que logrará raptar de las manos de Balio. El alcahuete, a su vez, apuesta con Simo otras 20 minas a que el proyecto no logrará éxito. Cuando Pseudolus rapta efectivamente a la muchacha, Balio tiene que pagar a Simo, y éste a Pseudolus, la cantidad apostada. El esclavo ha ganado 20 minas y la muchacha, el

[16] *Ars poetica*, 291.

*Codex Vaticanus Latinus 3868.* Los manuscritos suministran también didascalias para la mayoría de las piezas escénicas, esto es, datos sobre el original griego, así como época y circunstancias del estreno. Los manuscritos ilustrados con obras de Terencio contienen además, a la cabeza de cada una de las obras, los llamados «escriños», cofrecillos o armarios *(skrinia)* que presentan las máscaras escénicas de los personajes (que se popularizaron desde el siglo I d. d. C.). Aquí vemos la didascalia y el escriño sobre el *Heautontimorúmenos.*

alcahuete ha perdido a ésta y además 20 minas; Pseudolus es pues un ganador por partida doble, Balio se ve dos veces estafado. Esta concepción parece convincente a la primera ojeada; pero Plauto la ha modificado en dos puntos característicos en relación con el (para nosotros desconocido) original. En primer lugar, ha eliminado el punto de que Pseudolus al cabo tiene que pagar la muchacha al alcahuete, y en segundo lugar, oculta tras vagas

formulaciones el hecho de que Balio tiene a su vez que pagar a Simo el dinero que éste ha perdido en la apuesta con Pseudolus. El original se basa en la idea de una circulación del dinero: Balio paga a Simo (apuesta), Simo a Pseudolus (apuesta) y éste nuevamente a Balio (por la muchacha). La suma recorre, pues, todas las manos, pero Balio pierde la muchacha por su apuesta con Simo, Pseudolus la gana por su otra apuesta con Simo, y éste ni pierde ni gana nada.



*Codex Vaticanus Latinus 3868.* La escena II, 1 de los *Adelfos*, muy realista y vivaz, y en la que un muchacho, con su esclavo, roba en plena calle al alcahuete Sannio una muchacha; constituye un excelente ejemplo de la contaminación empleada por Terencio para dar mayor vivacidad a sus modelos. En el modelo antiguo aquí copiado, la segunda persona desde la izquierda debe de representar (debido a la máscara) al esclavo Parmeno, y la cuarta persona sería el mancebo Esquino.

Al interrumpir Plauto en dos puntos este circuito, tan simple como genial en su invención, logró un desplazamiento decisivo para su concepción del todo. El hecho de que Balio fuese al final un perdedor doble acrecentó el efecto escénico y fue un resultado accidental de la adaptación acogido con aprobación; pero lo que importaba realmente no era esto. El objetivo verdadero era presentar a Pseudolus como vencedor en sentido doble: por

una parte sobre el alcahuete, a quien había logrado arrebatar la muchacha, y por otra sobre Simo, del que además recibe al final 20 minas. Tal procedimiento sólo es realizable escénicamente ante espectadores que no meditan sobre los hechos y las consecuencias de los mismos; pero no puede caber la menor duda sobre el hecho de que Plauto, sin dejarse influir en lo más mínimo por la capacidad de juicio de su público, adoptó un ángulo de visión muy distinto al del escritor griego. En efecto, mientras que éste dedica toda su atención al refinado plan de la circulación del dinero y del cálculo de unos contra otros, un cálculo que se abre a la razón y su control, apuntó Plauto sustancialmente hacia las acciones y reacciones de sus personajes y descuidó, en favor de una acción escénica brillante, el delicado tejido de la idea que sirve de base a ésta. Del movimiento circular, que se mueve estrictamente en los carriles de la lógica, propia de la obra griega, surgió así un carrusel desbordante, en el que no importaba ya el equilibrio, sino única y exclusivamente llevar el impulso al punto más alto posible.

De la renuncia a una acción escénica con un desarrollo orgánico resultó además el considerable grado de independencia de las diversas escenas, en claro contraste con el peso que atribuyen las comedias áticas al enlace, la evolución orgánica y el crecimiento de la tensión de escena a escena. Cada una de éstas es elaborada por los escritores romanos con una atención y un esmero que lleva con frecuencia a incongruencias en la acción general o en la caracterización de un personaje. Al tratar, más adelante [17], de los tipos y personajes de la comedia romana volveremos sobre la consecuencia citada últimamente; en atención a ella no merece tanto la pena exponer una serie de antinomias y absurdos cuanto poner en evidencia hasta qué punto perjudica esta tendencia el quilibrio armónico de la dramaturgia. Así, Plauto construye una escena de la *Mostellaria* (III, 2), en la que el esclavo Tranio se burla de dos viejos, ampliando el meollo original y añadiendo algunos suplementos de su propia cosecha, hasta hacer de ella una escena de triunfo total del esclavo. Lo que interesa a Plauto es única y exclusivamente la fuerza cómica de la escena aislada, y no la cuestión de cómo se justifica esta construcción con respecto a la economía escénica de todo el conjunto. Como en Filemón, presunto autor del original griego, el triunfo del esclavo aparece en una escena posterior, su analogía viene a ser en Plauto una duplicación. Sin embargo, sería erróneo interpretar esta costumbre de los comediógrafos romanos como una falta individual de comprensión frente a la dramaturgia ática, ya que la elaboración de las escenas aisladas, que apunta hacia una máxima eficacia patética a costa de una acción escénica consecuente, constituye una característica general de la literatura romana. Se puede observar esta misma práctica incluso en la época clásica —así por ejemplo en el historiador Livio—, y en la lite-

[17] V. más abajo, págs. 83 y ss.

ratura de la época imperial el principio alcanzó gran importancia. Aquí podrían situarse sobre todo los dramas de Séneca, en los que se ha creído descubrir, no sin razón, una «disolución del cuerpo dramático» [18].

Con esta práctica va unido un procedimiento que ha acarreado a los comediógrafos romanos ácidas críticas no sólo por parte de los expertos modernos, sino ya de los contemporáneos mismos: nos referimos a la costumbre de hilvanar partes de diferentes originales griegos haciendo con ellas una nueva comedia, o bien incrustar una escena aislada de una pieza en otra distinta. Siguiendo el reproche, que Terencio reproduce en un prólogo, de que no es lícito «mancillar» piezas dramáticas de esta manera [19], suele designarse a este procedimiento como «contaminación». Terencio, que lo empleó él mismo, lo atestigua también para Nevio, Plauto y Ennio [20], pero fue rechazado evidentemente por sus contrincantes, seguidores de una línea más purista y contra los que él se defiende. Como hasta nuestro siglo se ha desconocido casi por completo la dramaturgia de la comedia romana, se creyó poder explicar sus peculiaridades suponiendo en ella innumerables contaminaciones. Mientras que en relación con Plauto se considera hoy verosímil la introducción de escenas aisladas o de intervenciones de personajes en algunas de sus piezas *(Menaechmi, Miles gloriosus, Mostellaria, Pseudolus, Trinummus),* por lo que respecta a Terencio está atestiguado con certeza, tanto por sus propios prólogos, como por el comentario de Donato, que empleó la contaminación en la *Andria,* en el *Eunuchus* y en los *Adelphos.* La intención de los autores romanos es evidente: mediante el entretejimiento de escenas vivaces y cómicas se proponían dar una mayor fuerza y eficacia escénicas a la pieza griega que estaban adaptando. Desde el punto de vista de los puristas romanos, que sólo permitían la traducción de las obras griegas al latín como única forma de adaptación, este procedimiento tenía que aparecer forzosamente como mancilla y corrupción, como «contaminación», porque, dadas la dramaturgia refinada y la estricta consecuencia lógica de los originales, cualquier modificación de los mismos provocaba necesariamente desajustes y confusiones. Sin embargo, la práctica se torna comprensible si se piensa que los comediógrafos no concedieron demasiado valor a una acción dramática orgánica y consecuente.

Ello explica también otra característica propia de la comedia romana: la anticipación real o ideal de etapas posteriores de la acción escénica. Como anticipación real o de hecho puede ser considerada la conducta, arriba descrita, del esclavo Tranio en la *Mostellaria,* que en Plauto se regodea en su triunfo en un estadio del desarrollo escénico anterior al que permite,

[18] V. más arriba Regenbogen, «Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas», en *Kleine Schriften,* ed. por F. Dirlmeier, Munich, 1961, pág. 430.

[19] *Andria,* 16: *contaminari non decere fabulas.*

[20] *Andria,* 18.

en realidad, la estructura del original. Las numerosas escenas de triunfo de los esclavos de Plauto pertenecen a este contexto; los esclavos lanzan sus cánticos de júbilo al aire en un momento en el que todavía no han llevado nada a cabo, ni siquiera ven una posibilidad de realizar sus propósitos.

Mientras que en la anticipación real de un estadio posterior de la acción dramática éste aparece en escena antes de tiempo, la anticipación ideal consiste en que se hace referencia, de forma inadmisible, a dicho estadio posterior; inadmisible, porque bien el personaje que informa y alude al hecho, bien su interlocutor, no deben disponer aún de esta información. En la escena I, 5 del *Pseudolus*, el desconocimiento o la mala interpretación de esta costumbre teatral romana ha conducido hasta época recentísima a que los críticos se refugiasen en las más osadas hipótesis de contaminación. En dicha escena, el esclavo trama consecutivamente dos planes, diciendo primeramente a su amo Simo que las cosas llegarán al cabo a tal extremo, que él mismo tendrá que proporcionarle el dinero necesario para comprar una muchacha, y acto seguido, que se propone liberar a la susodicha muchacha raptándola. Es evidente que el primer «plan» procede del autor Plauto, que no quería desperdiciar la espléndida ocasión de hacer que el esclavo le suelte al amo en sus propias barbas una insolencia inaudita, aunque en este momento de la acción escénica no se avista todavía el menor signo favorable a una realidad del plan. (El hecho de que ambos planes se excluyan en el fondo recíprocamente es algo que Plauto aceptó sin más en favor de la mayor eficacia escénica). Podemos aducir además una escena de *Bacchides*, en la que Plauto hace hablar al adolescente Mnesíloco sobre el posterior desarrollo de la acción y le hace él mismo notar su inconsecuencia (versos 509 y s.): *sed satine ego animum mente sincera gero, / qui ad hunc modum haec hic quae futura fabulor?* («Mas, ¿estoy yo en mis cabales, que me pongo de este modo a charlar sobre cosas futuras?»). La comparación con el modelo griego muestra no sólo que se trata de una añadidura del propio Plauto, sino también que la unidad del monólogo de Menandro padece como consecuencia de esta interpolación.

Los comediógrafos romanos eran, por lo demás, dados a contemplar el conjunto de la acción dramática desde la perspectiva de su final, toda vez que en sus piezas escénicas la simple concatenación de estadios individuales de la acción ocupa el lugar del desarrollo dramático coherente. También esta caracterización es típica de toda la literatura romana, incluso de la de la época clásica. Que un personaje lleva en sí su sino desde un primer momento nos lo muestra claramente, por ejemplo, la Dido de la *Eneida*, cuyas primeras apariciones son acompañadas ya por Virgilio con «anticipatory comments» [21]. Estas tendencias están todavía más fuertemen-

[21] Así R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil*, libros 1-6, Londres, 1972, pág. 211 y *passim*.

te acentuadas en la literatura de la época imperial, y por ellas se distingue Ovidio, en su forma de narrar, de un Calímaco tanto como Séneca de Eurípides. Mientras que en la *Medea* de Eurípides se expone una evolución dramática, la Medea de Séneca prorrumpe al comienzo ya de la obra en una explosión de supremo «pathos», que anticipa la acción dramática de toda la pieza.

Estos hechos hacen comprensible un procedimiento mediante el cual Terencio modificó de manera decisiva la técnica expositiva tradicional de la comedia. Los autores griegos habían explicado la trama de sus obras en prólogos hablados, cuando el contenido era excepcionalmente complicado y sobre todo en las piezas con anagnórisis. Mientras que Plauto sigue en general esta técnica, Terencio sustituye los prólogos narrativos, carentes de fuerza dramática, poniendo en boca de sus personajes la exposición de los hechos necesarios para una recta comprensión de la acción escénica. Con ello, sin embargo, les otorgó unos conocimientos sobre los que ni ellos ni los interlocutores debían en realidad disponer, y que servía exclusivamente para información de los espectadores. Además, esta técnica trajo consigo la consecuencia inevitable de que los hechos objetivos eran expuestos de manera insuficiente e incompleta. Sin embargo, no debe verse aquí una exposición más «realista» que la de las piezas teatrales áticas en el sentido, por ejemplo, de que el espectador, a quien se le han explicado insuficientemente los motivos ocultos de la peripecia, tenga una mayor participación en ésta, por cuanto que ha de atender más al «qué» que al «cómo» de la acción. Una interpretación semejante malentendería gravemente el propósito de los comediógrafos romanos. Lo mismo que los escritores de las épocas clásica y postclásica, los comediógrafos se interesaban tan poco por la coherencia y la lógica interna de la acción dramática exterior, que probablemente no habrían comprendido en absoluto una crítica dirigida contra sus imprecisas indicaciones sobre el lugar de desarrollo de la acción o sus nuevos personajes sin caracterización definida, ni siquiera una crítica de sus contradicciones e inverosimilitudes. Terencio renunció a la presentación del argumento en el prólogo no porque desease que sus espectadores no estuviesen informados (esto es, porque concediese valor al «qué» de la acción dramática), sino porque su manera de exponer los hechos escénicos se le antojó tan valiosa y lícita como la costumbre griega, por lo cual pudo eliminar sin más el prólogo, que le era antipático por motivos artísticos; por otra parte, lo que le importaba era el «cómo» de la acción, ya que en general ofrece más informaciones sobre ésta de las que serían requeribles para una comparación elemental del argumento.

En correspondencia con la función autárquica de cada escena individual están estructuradas partes de éstas. En los goznes puede descubrirse a menudo con precisión cómo se «desengancha» la acción escénica original

para ser «enganchada» de nuevo después de una interpolación más o menos extensa. Dado el pulcro y cuidadoso diálogo escénico de los originales griegos, tales añadiduras se le antojan al lector atento cuerpos extraños, mientras que una acción teatral vivaz y trepidante sólo podía ganar con ellas. A este respecto, puede observarse frecuentemente cómo los chistes intercalados se «independizan», por cuanto que los personajes no hacen el menor caso de ellos, sino que siguen hablando como si no hubiesen oído nada o bien —tras una intercalación un poco más extensa— enlazan nuevamente con su propia perorata, retomándola en el punto donde fue interrumpida por el chiste. Como en Plauto la comicidad se basa sobre todo en la riqueza inagotable de su fantasía verbal (en juegos de palabras, retorcimiento de vocablos o neologismos grotescos), esta práctica goza de su predilección: tras de llevar hasta sus consecuencias extremas y absurdas un chiste o una metáfora, sus personajes suelen proseguir el coloquio en lengua normal y natural.

La unidad de la comedia romana radica en el *pathos* resultante de la aspiración de sus autores a la eficacia escénica más grande posible. Ya su lenguaje, y en especial el de Plauto, es mucho más enfático que el de los originales áticos; el parentesco con el lenguaje de la tragedia contemporánea es tan fuerte, que en ocasiones no es posible determinar si se trata de meros ecos o coincidencias o si es en realidad una parodia. La forma de exposición, amplia y extensa, que guarda relación directa con lo anterior, tuvo que ser compensada acortando partes de la acción escénica que se antojaban poco importantes, una táctica ésta que fomentó igualmente la independización de las escenas individuales. (La eliminación de alguna veta o línea de acción acarreó a veces inevitables borrosidades en todo el conjunto). Por último, también los *cantica,* tan característicos de la comedia romana, apuntaban en esta dirección: por una parte, convirtieron al melodrama en una especie de «ópera sin recitativos» y desbarataron de este modo la forma de exposición, coherente y unitaria, propia de los dramas áticos, pero contribuyeron por otra parte, en su *pathos* ajeno a la realidad y en un plano distinto, a dar a la comedia romana ese carácter de totalidad cerrada que tanto admira en ella.

### *Las figuras escénicas de la comedia romana*

La Nueva Comedia griega posee, debido a sus precursores ideológicos y sociales, una concepción del mundo coherente y unitaria, que es en cierto sentido representativa de su época. Precisamente esto no puede afirmarse con respecto a la comedia romana, según hemos expuesto más arriba. Para la sociedad de su tiempo, la comedia era una forma de expresión literaria

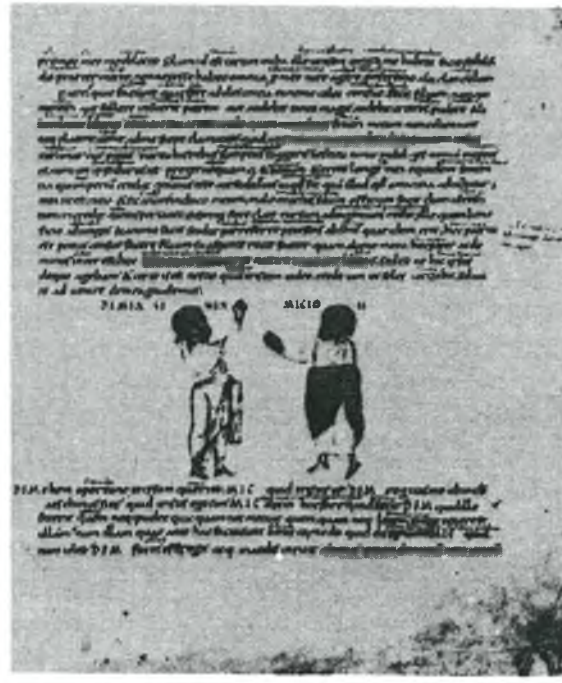
totalmente inadecuada —y con ello atípica—, que se apartó de la realidad. La comedia no pudo arraigar profundamente en Roma y sólo fue «literatura», *l'art pour l'art*. Por ello mismo no está impregnada, como la poesía épica del mismo tiempo, por ideas que fuesen expresión del pensamiento de la época. Resulta recomendable, así, un análisis de las figuras o personajes que determinan su andadura escénica, antes que la pregunta usual por el «contenido». Porque también las figuras fueron modificadas decisivamente por los poetas romanos en relación con los originales griegos.

Dejando a un lado los personajes secundarios de la comedia —tales como las madres, las amas, los vecinos o los mensajes—, los tipos o figuras de interés relevante pueden ser clasificados en tres grupos: los personajes de alta calidad humana, los personajes cómicos y el tipo del esclavo o parásito intrigante y tramposo (que constituye por sí solo un tipo aparte). Los papeles cómicos o intrigantes pudieron ser adoptados sin problema alguno por los escritores romanos, porque no simbolizaban a miembros o representantes de su propia sociedad; los escritores pudieron por ello mismo recargar sin escrúpulos los rasgos característicos de estas figuras, haciendo a los esclavos aún más arteros (y convirtiéndolos en los verdaderos señores de las comedias) y a los señores todavía más necios (y presentándolos como los perdedores en la historia), a los personajes chistosos todavía más divertidos, a los enamorados aún más enamorados, a los ridículos más ridículos y a los extravagantes más extravagantes [22]. Así como exageraron la comicidad de la trama, procuraron también incrementar la comicidad en la pintura de los caracteres. Precisamente en este recargamiento de las tintas es donde los personajes de la comedia romana han ejercido su incomparable fascinación sobre los escritores europeos, inspirándolos a seguir dándoles vida, bajo las más varias tipificaciones, en los diversos géneros de la comedia.

El procedimiento empleado por los escritores romanos se tornó problemático sólo al intentar la adaptación de los personajes de calidad más exigente, a los que pertenecen dos tipos para los que no había verdaderamente correspondencia en la sociedad romana de aquella época (menos todavía que para los demás) y que por ello mismo no podían ser adoptados sin modificación alguna. Estos tipos son el padre humano y liberal, que practica principios educativos comprensivos y abiertos, y la llamada hetaira «noble», que disfrutaba en Atenas de alta consideración social y que es figura —culta, refinada y educada— sólo imaginable en una sociedad burguesa tardía. Los romanos se sentían desconcertados frente a estos dos tipos, que eran extraños para ellos y les provocaban a todo género de modificaciones; el padre liberal todavía más que la hetaira, ya que ésta no era tomada en serio por la sociedad romana de aquella época.

[22] Cf. pág. 68.

Tales deformaciones no nos sorprenden en Plauto. Baste con ello la referencia a un ejemplo concreto. En el *Bacchides* se enfrentan el padre severo y ahorrativo, Nicóbulo, y su vecino Filoxeno, que se muestra comprensivo y generoso frente a los caprichos de su hijo, una confrontación de dos tipos de padre que era muy popular en la comedia ática. En la escena final, en la que los padres quieren exigir cuentas a las dos hetairas, porque ambas han seducido a sus respectivos hijos, Menandro asigna al liberal Filoxeno un papel mediador y conciliador entre el airado Nicóbulo y las dos



*Codex Vaticanus Latinus 3868.* Los desiguales hermanos Micio y Demea, de los *Adelfos.*

hermanas. Plauto, por el contrario, convierte la liberalidad en necedad pueril y hace sucumbir al anciano mismo ante las artes seductoras de la hetaira: liberalismo y cortesía cosechan al cabo una burla aniquiladora, la disposición y el carácter inicial del personaje son sacrificados a un final de comicidad hilarante.

Terencio da pie a la paradójica observación de que precisamente él, que tiene fama de ser más refinado y sutil, más «griego» que Plauto, y de apuntar siempre hacia la exposición de problemas ético-psicológicos en la pintura de sus caracteres, trató también de forma harto áspera los personajes de mayor calidad. El ejemplo más conocido es su tratamiento de los hermanos Micio y Demea en los *Adelphos* [23]. Estos dos padres encarnan, de

[23] V. Rieth, *op. cit.*, págs. 101 y ss.

modo semejante a Filoxeno y Nicóbulo en el *Bacchides*, el tipo humano y liberal (Micio) y el severo e intransigente (Demea), y educan cada uno a su manera a un hijo de Demea. Mientras que Menandro describe los principios pedagógicos de Micio como ejemplares y hace fracasar a Demea en su inflexibilidad, en Terencio ocurre al final justamente lo contrario: Demea aparece como el que ha obrado rectamente, y Micio como hombre débil del que todos se burlan. Esta sobrevaloración de Demea y rebajamiento de Micio suele ser explicada diciendo que Terencio quiso atenerse a las normas morales y de conducta imperantes en Roma: un padre tan

*Codex Parisinus Latinus 7899.* Thais, en la escena V, 2, del *Eunuco*, perdona al joven Querea, quien sin mala intención por su parte ha estropeado los planes de ella. A la derecha, la criada Pytia, llorando.

liberal como Micio tenía forzosamente que aparecer como ridículo, mientras que un padre tan severo y ahorrativo como Demea no podía de ningún modo fracasar. Frente a semejante concepción se alza, sin embargo, la objeción de que no demuestra verdaderamente un gran talento artístico presentar durante cuatro actos y medio a los personajes en su estructura psicológica menandriana, para luego, por consideración a las costumbres romanas, hacerles dar un vuelco repentino y mostrar cómo deben ser realmente las cosas. Esta interpretación sólo puede desembocar en una alternativa poco satisfactoria: o bien apreció Terencio sinceramente a los personajes en sus rasgos menandrianos, y en tal caso escribió una comedia de baja calidad artística, o bien no pudo aprobar la conducta de los persona-

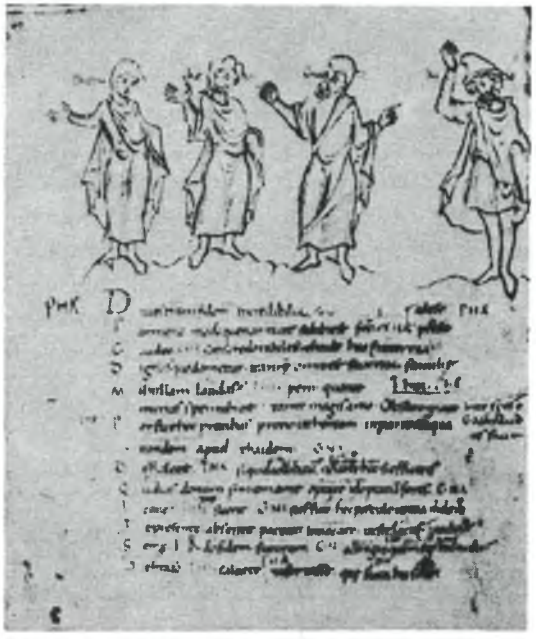
jes tal y como los presenta el original, y en este caso puede decirse que su elección, con respecto a dicho original, fue poco acertada.

Lo que Terencio se propone con esta modificación nos lo muestra claramente el final del *Eunuchus*. Aquí figura la «noble» hetaira Thais como personaje central de la comedia; tanto el joven Fedria como el bravucón oficial Thraso —representado por su parásito Gnatho— compiten por alcanzar los favores de la bella. Thais ama a Fedria, pero por determinadas razones no puede rechazar en un primer momento al oficial. Cuando dichas razones dejan de serlo, queda libre el camino para el amor con Fedria; pero entonces aparece de pronto el final sorprendente introducido por Terencio. A instigación y mediación de Gnatho, Fedria se muestra dispuesto a compartir a Thais con Thraso, con lo que la figura principal de la obra se convierte en objeto de un trato mercantil. Suponer que Terencio se sometió también aquí a la mentalidad y las costumbres romanas y situó a Thais en el plano social que le corresponde según éstas, sería erróneo, porque el autor no puede mostrar en escena, durante toda una comedia, a uno de los personajes más nobles y limpios de Menandro para explicarnos al final que no podemos aprobarla ni admirarla. El punto esencial que interesa a Terencio al final de su obra no es el destino de la hetaira, sino el éxito de Thraso y de Gnatho, esto es, de la pareja que él ha introducido en la obra original por contaminación, y que era para él singularmente atractiva: Thraso, que paga el convenio, había de aparecer como más estúpido todavía, Gnatho aún más desalmado, y para lograr este efecto sacrificó la psicología coherente del personaje central. El final persigue la misma meta que la contaminación: hacer a la comedia más espectacular y más cómica que su modelo, y a este fin se subordinó la pintura psicológica de los caracteres a la acción escénica.

De la misma manera se explica el final de los *Adelphos;* lo que le interesaba a Terencio era la comicidad del vuelco bajo el que padece Micio, cuya desvalorización era para él importante ya de suyo, y no la sobrevaloración de Demea, que es más bien un efecto secundario, lo mismo que el destino de la meretriz Thais: presupuesto previo para la caída de Micio. También en esta comedia tiene prioridad la acción sobre la pintura de los caracteres.

En el *Heautontimorumenos* parece haber empleado Terencio por tercera vez este procedimiento. Uno de sus protagonistas proclama su identidad con lo humano en un verso famoso (núm. 77): *homo sum, humani nil a me alienum puto* («Soy hombre; nada de lo que es humano lo considero ajeno a mí»); sin embargo, su interés por la *humanitas* se evidencia al final como simple curiosidad que incita a burla. También aquí parece haber invertido Terencio el carácter del original, movido por la mayor comicidad de dicha inversión. La idea, tan extendida, de que los personajes de Terencio son más «áticos» que los de Plauto es tan falsa —al menos en atención

a los tres más importantes y admirables de ellos— como la creencia de que Terencio expresa a través de sus figuras escénicas una ideología de *humanitas* como no conoció, al menos en esta medida, la comedia griega. Muy al contrario, Terencio se esforzó, lo mismo que había hecho ya Plauto, por hacer a sus piezas más cómicas que los originales; sólo que lo hizo de una manera que le satisfacía artísticamente mucho más que la empleada por su antecesor. Plauto trabajó frecuentemente sobre modelos con una acción dramática muy simple, que le ofrecían ocasión de ejercitar su método de la exageración de las situaciones dadas y de acentuación de los rasgos de carácter de los personajes. Terencio, por el contrario, eligió modelos de mayores y más altas pretensiones, pero lo hizo no porque le interesase especialmente la exposición de los problemas psicológicos y morales por



*Codex Ambrosianus H 75 inf.* La escena final del *Eunuco*, procedente del mismo Terencio, muestra al parásito Gnatho (tercero por la izquierda) que traiciona a su amo, el soldado Thraso (a la derecha) a los jóvenes Querea y Fedria.

sí solos, sino porque los modelos de más alta calidad posibilitaban asimismo acciones escénicas de más altos vuelos, que a su vez permitían conseguir una mayor eficacia escénica. Asimismo es también característico de sus piezas entretejer dos líneas de acción dramática o dos intrigas paralelas. Y con la contaminación —en el caso, por ejemplo, de los *Adelphos* o del *Eunuchus*— persiguió el mismo objetivo que con la súbita subversión de los caracteres: acrecentar el efecto cómico de los modelos originales. Terencio no intentó imitar a Menandro, sino a Plauto, pero en un plano más elevado que éste.

*Codex Vaticanus Latinus 3868* *Codex Ambrosianus H 75 inf.*

La escena introductoria del *Heautontimorumenos*, en la que Cremes se interesa afectuosamente por las cuitas de su vecino Menedem con las famosas palabras: «Soy un hombre, y nada de lo humano me es ajeno». En el original antiguo, y por los ademanes mostrados, la figura de la izquierda debía de ser Menedem, la de la derecha Cremes.

La costumbre de subvertir los caracteres no significa que Terencio quisiese ofrecer estudios sutiles de carácter o exponer situaciones psicológicas verosímiles. Como la acción dramática no se desarrolla en la comedia romana de manera coherente y orgánica, sino que está compuesta por la sucesión de unas cuantas escenas aisladas dotadas de gran brillantez teatral, es lógico que los caracteres no se desarrollen tampoco a partir de un núcleo unitario, sino que estén subordinados a la siuación escénica. En la comedia romana no es el carácter el que determina la acción, sino ésta la que determina a aquél. Esta circunstancia explica la sorprendente incoherencia en la pintura de caracteres que es propia de las obras de Plauto y Terencio. Mientras que en el primero apenas si se procura «salvar» la unidad de los caracteres, con Terencio se emprenden los más diversos intentos de explicación, aunque éstos desembocan siempre en la panacea de una interpretación psicologizante, que es totalmente inadecuada a los personajes de la comedia romana. Terencio pudo darse el lujo —dentro de la concepción del desarrollo de la acción y de los caracteres que le es propia— de pintar a Micio a lo largo de más de cuatro actos —de acuerdo con el original— como un *homo humanus* y de repente hacerle aparecer como un carácter blando y vacilante, sin tener que reprocharse a sí mismo una ruptura caprichosa. También las figuras de la comedia ática se hurtan a una interpretación psicologizante, pero para ella debe presuponerse una

coherencia de la pintura de caracteres tal y como buscaríamos en vano en la comedia romana; más todavía: como nunca intentaron lograr sus autores. A éstos, en efecto, no les interesaba ni la unidad orgánica de la acción ni la unidad concluyente de los caracteres. Que tal cosa no es producto de su simple punto de vista individual se deduce del elogio pronunciado por Varrón, que otorga la palma a Terencio precisamente por la configuración de sus caracteres (con lo que Varrón no quiso pronunciar seguramente un juicio relativo), así como de la circunstancia, difícilmente comprensible para nosotros, de que se considerase al Cremes del *Heautontimorumenos* —según nos lo aseguran numerosos testimonios antiguos [24]— como un representante de la *humanitas* a causa de la primera parte de la obra, aunque más adelante se descubre que no ha obrado por humanidad, sino por curiosidad. Los escritores griegos presentaron lo que los personajes hacen o padecen en el transcurso de toda la acción dramática; los romanos, lo que hacen o padecen en cada momento concreto.

En este contexto hallan también su explicación las características de la comedia romana que hemos comentado más arriba [25]; la anticipación ideal de acontecimientos posteriores y la circunstancia, resultante en Terencio de su especial técnica expositiva, de que los personajes disponen de conocimientos sobre los que no deberían disponer todavía. La falta de unidad en la concepción de los personajes hace posible a los autores hacer decir o saber a sus personajes lo que en un estadio posterior, en que este conocimiento tendría que influir decisivamente sobre el decurso de la acción, puede ser sencillamente ignorado. También la ya citada «independización» del chiste pertenece a este plano: esa costumbre de intercalar frecuentemente chistes en medio de un diálogo sin que los interlocutores reaccionen, sino haciéndoles proseguir impertérritos su argumentación [26]. Las figuras de la comedia romana llevan una vida propia hasta en las más pequeñas unidades de acción escénica.

Es notable que ni la comedia griega ni la romana hayan producido una pieza de caracteres al estilo de la de Moliére, y que incluso sus personajes más exigentes no sean caracteres en este sentido, sino meros tipos genéricos de un carácter. Bien es verdad que figuras como Thais y Micio evidencian hasta cierto grado un sello individual, por lo que sería más adecuado hablar en su caso de verdaderos «personajes». Y figuras como las de Cnemón en *Dyskolos* («El misántropo»), la obra de Menandro, o Euclio en la *Aulularia* de Plauto, pueden ser consideradas casi como auténticos caracteres. Pero los autores antiguos no aspiraron, en general, a componer una comedia de caracteres, sino simplemente de intriga, siendo éste un simple

[24] Cicerón, *De officiis*, 1, 30. Séneca, *Epistulae morales*, 95, 52 s. y *passim*.
[25] V. más arriba, págs. 74 y ss.
[26] V. más arriba, pág. 77.

medio en la comedia griega, en la romana es frecuentemente un fin en sí. El autor griego quería demostrar cómo reacciona el hombre frente a la intriga, mientras que el romano disfrutaba en exponer cómo el hombre planea y ejecuta dicha intriga. En este sentido, la intriga de la comedia griega está situada en el mismo plano que el imperio de la Tykhe, por lo que puede hablarse de una «comedia de destinos», ya que ambos factores influyen del mismo modo, desde fuera, sobre el hombre y le fuerzan a tomar una decisión o a alcanzar un conocimiento. A veces, la intriga tramada por los personajes coincide plenamente con los propósitos de la Tykhe, sin que ellos lo sepan.

Plauto y Terencio manejaron con harta rudeza las figuras de sus modelos. Pero no las modificaron porque fuesen intempestivas en Roma —si hubiese sido así, habrían elegido mal sus dechados—, sino que precisamente porque estas figuras eran extemporáneas en Roma pudieron realizar con ellas sus propias concepciones escénicas. Hasta la deformación de personajes de alta calidad es un paso consecuente, que no debe ser reducido a simple incomprensión subjetiva por parte de los escritores romanos. Sólo una época posterior satisfaría los presupuestos y consideraría como adecuadas a su momento incluso las figuras más exigentes de la comedia ática. Los escritores del siglo XVIII criticaron durísimamente la pintura de caracteres en los *Adelphos:* Voltaire censuró la evolución psicológica de Demea, Lessing la de Micio, y Diderot, con el que Lessing discute en la pieza 86 de su *Dramaturgia hamburguesa,* sometió a ambos personajes a una demoledora crítica. Sin conocer a Menandro, todos atisbaban la incoherencia de los personajes. Por incitación de Goethe, F. H. von Einsiedel tradujo los *Adelphos,* que fueron estrenados en Weimar el año 1801. En esta adaptación, a la que se refiere varias veces Goethe en su *Diario,* se modificó el final en el sentido de que el humano Micio no es vencido por el egoísta y seco Demea. Con ello se dio cumplimiento inconscientemente a las intenciones de Menandro. (Hasta dónde se identificó Goethe con el personaje de Menandro lo delata el hecho de que gustaba llamarse «Micio», y su hijo August firmó una vez una carta a su padre con estos términos: «Siempre fiel a mi bondadoso y cariñoso Micio. Aeschinus») [27]. Aquí se muestra claramente que no sólo el origen, sino también la recepción de la comedia está ligada a presupuestos sociales; éstos eran completamente distintos en la Roma del siglo II a. C. y en la Francia y la Alemania del siglo XVIII, de manera que la recepción de la comedia ática tomó necesariamente, en cada caso, una dirección distinta.

[27] V. E. Grumach, *Goethe und die Antike,* Berlín, 1949, tomo 1, pág. 332; tomo 2, página 962. V. además, *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), tomo 26, Weimar, 1902, pág. 365.

*Ojeada final*

La puesta en escena de los *Adelphos* y la *Hecyra* el año 160 a. C. y la muerte de Terencio, un año después, vinieron a significar prácticamente no sólo el fin de las *palliata*, sino de la comedia romana en general. Conocemos, desde luego, los nombres y algunos fragmentos de toda una serie de autores de comedias *palliata* que florecieron hasta finales del siglo II a. C., pero apenas si es posible decir sobre ellos poco más sino que, al parecer, se atuvieron estrictamente a los originales griegos. Con ello siguieron presumiblemente una dirección iniciada tras la muerte de Plauto, y llevaron al mismo tiempo a las *palliata* a una especie de callejón sin salida. Pero ellos no son culpables de esta evolución, porque la *palliata*, pese a su forma inconfundiblemente romana, no era una creación originaria, y por eso no era capaz, en el fondo, de desarrollarse a partir de sí misma. Plauto y Terencio habían otorgado a la Nueva Comedia griega una faz tan individual y característica, que después de ellos sólo era posible una repetición de sus acreditados principios teatrales o una adhesión demasiado estricta a los originales griegos. Y esto significaba de un modo u otro cultivar un arte epigonal, ya fuese frente a los escritores griegos o frente a los predecesores romanos. Las posibilidades de esta forma de comedia eran ya de suyo, y pese a la imaginación creadora de sus autores, muy escasas; también dentro del ámbito cultural griego se había evidenciado la Nueva Comedia, limitada a situaciones escénicas estereotipadas y a un determinado acervo de problemas, como estadio final, incapaz de ser desarrollado, de una tradición literaria cuyos representantes más famosos no estaban separados temporalmente entre sí más de lo que lo estaban Plauto y Terencio. Por otra parte, en Roma y debido a las condiciones históricas y sociales del siglo II a. C., un nuevo comienzo en el campo de la comedia era tan imposible como lo había sido cien años antes. La fundación de una tradición teatral presupone siempre un grado de madurez social y una liberalidad del pensamiento como nunca fue posible hallar al mismo tiempo en ninguna época de la historia de Roma.

No han faltado intentos de contraponer a la creciente tendencia helenizante de las *palliata* una forma «romana» de comedia, pero estos intentos fracasaron sin excepción. De este modo, junto a la *palliata*, la comedia con vestiduras y ambiente griego, surgió —lo más tarde en vida aún de Terencio— la *togata*, la comedia con atavío y ambiente romanos. Ya un Nevio y especialmente un Plauto habían introducido en las *palliata* alguna que otra vez un colorido itálico; Nevio, el creador de la tragedia nacional romana, de la *praetexta*, escribió ya probablemente una *togata*. Sin embargo, esta forma de comedia se torna concreta para nosotros a través de

Titinio, un contemporáneo de Terencio, y después de Lucio Afranio, en la época de Escipión el Joven, así como, por último, de Tito Quincio Atta, que murió el 77 a. C. No es ciertamente obra del azar que la *togata* pudiese implantarse precisamente en la misma época en la que alcanzó éxito la exigencia de Catón en pro de una historiografía nacional romana. Los versos de este género literario que han llegado hasta nosotros —poco más de 600— permiten reconocer que el objeto de la pintura son la vida y el medio ambiente de las capas sociales medias de Roma y las ciudades itálicas. Aparecen tejedores y zapateros, barberos y posaderos, bataneros y sastres; se incluyen asimismo las fiestas oficiales romanas, como lo muestran los títulos *Compitalia* y *Magalensia*, empleados por Afranio. Otros títulos de este mismo autor, tales como *Auctio* («La subasta»), *Depositum* («La prenda») o *Libertus* («El esclavo liberto») evidencian la intención de adaptar la comedia a la vida cotidiana y a las condiciones sociales imperantes en Roma. El intento más firme en esta dirección lo emprendió el gramático Melisio, un esclavo manumitido y confidente de Mecenas, que deseaba elevar el medio ambiente de las *togata*, lo que hizo incluyendo en ellas a la clase noble. Pero no conocemos nada más acerca de las llamadas *trabeata* —la *trabea* era el manto que utilizaban los caballeros en Roma—.

El que tanto la *togata* como la *trabeata* no fuesen capaces, en conjunto, de constituir una tradición, debería ser consecuencia de que sus autores no lograron hallar una dramaturgia y una problemática propias. En la Nueva Comedia, la relación entre estos dos factores es evidente. El esquema tradicional de intriga y contraintriga determinó sustancialmente la dramaturgia de las obras. Pero precisamente el *pater familias*, en cuanto víctima de enredos y estafas sin cuento, y la excesiva libertad e insolencia de los esclavos pertenecían a los elementos que se quería eliminar a toda costa al adaptar la comedia a las circunstancias romanas reales. Con ello, empero, se le arrebató a la comedia precisamente aquello que constituía su mayor encanto y que explicaba su éxito tanto entre los griegos como entre los romanos. Por otra parte, no acababan los autores de zafarse por completo del dechado que era la Nueva Comedia, y de este modo se siguieron las huellas de los autores de *palliata*. Titinio se atuvo a Plauto, y Afranio imitó directamente a Menandro. De él llegó a decirse que su toga le hubiera sentado bien a Menandro [28]. Así quedó bloqueado el camino hacia lo nuevo, más aún: el resultado de la renovación que se intentaba lograr fue más escaso y pobre de cuanto se había alcanzado con anterioridad. Tras la genial adaptación de la Nueva Comedia por Nevio, Plauto, Cecilio y Terencio, el renacimiento de la literatura teatral helenística más popular tocó a su fin en Roma tan súbitamente como se había iniciado: ni los autores tardíos de *palliata*, ni los creadores de la *togata* y la *trabeata* pudieron escapar

[28] Horacio, *Epistulae*, 2, 1, 57.

al destino de lo epigonal, tanto frente a los modelos griegos, como frente a los romanos. Aquí se mostró con claridad que la comedia romana era un fenómeno atípico, que desde un principio no había respondido a los presupuestos sociales e ideológicos de su época y su país, sino que, como producto en definitiva artificial —y sin embargo pleno de vida— se debió exclusivamente a la primera fase histórica de la literatura romana, fase tan fructífera como totalmente libre de las ataduras de una tradición y una necesidad literarias.

## *Indicaciones bibliográficas*

Una bibliografía detallada (con indicaciones sobre otras bibliografías, así como estudios sobre la comedia romana) contiene el tomo *Die römische Komödie — Plautus und Terenz* (Wege der Forschung, tomo 236), ed. por E. Lefèvre, Darmstadt, 1973, págs. 487-496. La introducción más amplia y detallada en todos los problemas de la comedia romana es la que ofrece el excelente estudio de K. Gaiser: *Zur Eigenart der römischen Komödie* (v. abajo).

### *Bibliografía general*

W. Beare, *The Roman Stage — A short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Londres, ³1964.

H. Drexler, «Der Anfang der römischen Literatur», en *Das neue Bild der Antike*, ed. por H. Berve, Leipzig, 1942, tomo 2, págs. 64-84.

G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy — A Study in Popular Entertainment*, Princeton, 1952.

K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie — Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, ed. por H. Temporini, 1.ª parte, tomo 2, Berlín-Nueva York, 1972, págs. 1027-1113.

H. Haffter, *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache (Problemata*, cuaderno 10), Berlín, 1934.

F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, tomo 1: *Archaische Literatur*, Berlín, 1913.

P. P. Spranger, «Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz», en *Abh. d. Akad. d. Wiss. Mainz. Geistes- u. soz. wiss. Kl.*, 1960, 8.

### *Plauto*

J. Blänsdorf, *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus (Hermes-Einzelschriften*, cuaderno 20), Wiesbaden, 1967.

E. Fantham, «The Curculio of Plautus — An Illustration of Plautine Methods in Adaptation», en *Classical Quarterley* 15 (1965), págs. 84-100.

E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus (Philologische Untersuchungen*, cuaderno 28), Berlín, 1922.

K. Geiser, «Die plautinischen Bacchides und Menanders Di exapaton», en *Philologus*, 114 (1970), págs. 51-87.

E. W. Handley, *Menander and Plautos — A Study in Comparison*, Londres, 1968.

F. Leo, *Plautinische Forschungen — Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlín, ²1912.

I. Weide, «Der Aufbau der Mostellaria des Plautus», en *Hermes*, 89 (1961), págs. 191-207.

*Terencio*

W. G. Arnott, «Phormio Parasitus — A Study in Dramatic Methods of Characterization», en *Greece and Rome,* 17 (1970), págs. 32-57.

H. Haffter, «Terenz und seine künstlerische Eigenart», en *Museum Helveticum,* 10 (1953), páginas 1-20 y 73-102, ed. especial, Darmstadt, 1967.

E. Lefèvre, *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz,* Darmstadt, 1969.

—, «Der Heautontimorumenos des Terenz», en *Die römische Komödie, o. cit.,* págs. 443-462.

W. Ludwig, «Von Terenz zu Menander», en *Philologus,* 103 (1959), págs. 1-38.

—, «The Originality of Terence and his Greek Models», en *Greek, Roman and Byzantine Studies,* 9 (1968), págs. 169-182.

H. Oppermann, «Zur Andria des Terenz», en *Hermes,* 69 (1934), págs. 262-285.

O. Rieth, *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz,* ed. por K. Gaiser, Heldesheim, 1964.

W. Schadewaldt, «Bemerkungen zur Hecyra des Terenz», en *Hermes,* 66 (1931), págs. 1-29 (= Hellas und Hesperien, Zurich-Stuttgart, 1970, tomo 1, págs. 722-744).

P. L. Schmidt, «Terenz», en *Die Grossen der Weltgeschichte,* tomo 1, Zurich, 1971, págs. 784-797.

# LA POESÍA ÉPICA ROMANA

WILLY SCHETTER

## *Épica griega y épica romana*

Desde tiempos remotos hubo en Roma formas primitivas de poesía, tales como cantos litúrgicos y mágicos, canciones de boda, lamentaciones fúnebres y farsas escénicas, pero no puede hablarse de una poesía verdaderamente representativa antes de mediados del siglo III antes de nuestra era. La necesidad de contar también con una poesía semejante despertó por obra y gracia del contacto avasallador con la cultura griega, mediatizado por el sometimiento al poder romano de la Magna Grecia (272 a. C.) y por las campañas sicilianas de la Primera Guerra Púnica (264-241 a. C.). El surgimiento de la poesía romana según los dechados de la griega se consumó a la par que una helenización muy amplia, que troqueló asimismo el cambio sufrido por la religión de los romanos en esta era histórica e influyó decisivamente sobre la configuración formal de sus artes plásticas. De manera significativa, los romanos incorporaron primeramente a su cultura aquellos géneros de la literatura griega que desempeñaban una función destacada en la vida social, a saber, la tragedia, la comedia y el poema épico. El liberto griego Livio Andrónico, que puso en escena en Roma el año 240 a. C. (esto es, un año después de concluir la Primera Guerra Púnica) la primera tragedia y la primera comedia en lengua latina, se convertiría asimismo en el fundador de la poesía épica romana gracias a su imitación de la *Odisea*.

El hecho de que en los albores de la epopeya romana hallemos la traducción de un poema épico griego no es obra del azar, porque la épica griega equivalía, en esta época, nada menos que a la *Ilíada* y la *Odisea*. Estos dos poemas constituían el más importante factor cultural de la helenidad y su más decisivo elemento educativo. Desde época muy temprana fueron texto de lectura en las escuelas, y en el *Estado* de Platón se califica

a Homero de educador de Grecia (606 E). La intención de Livio Andrónico y de otros poetas de la época fue sin duda alguna crear para los romanos una epopeya nacional semejante. Así, la traducción de la *Odisea* hecha por Livio Andrónico y el poema épico *Anales* de Ennio, el gran sucesor de Andrónico, sirvieron largo tiempo como lectura escolar, y sólo fueron desplazados de este puesto por la epopeya nacional romana definitiva, la *Eneida* de Virgilio, que poco después de ver la luz se convirtió asimismo en texto escolar y conservó esta función hasta mucho más allá de la época histórica de la Antigüedad.

Para los romanos, el poema épico se convirtió por lo demás en el medio de automanifestación nacional. Bien es cierto que la épica romana produjo también creaciones apolíticas muy notables, que tienen por contenido, en todo o en parte, fábulas mitológicas sin relación alguna con Roma, como es el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio. Sin embargo, para la conciencia nacional propia alcanzaron singular importancia aquellos poemas que reflejaban la situación actual y con los que la poesía épica romana reaccionó, hasta los primeros tiempos del Imperio, frente a los cambios decisivos en la política interior o exterior: durante la época de su ascensión a gran potencia, con el *Bellum Poenicum* de Nevio y los *Anales* de Ennio; en la era de Augusto con la *Eneida* de Virgilio; tras de la implantación y consolidación de la monarquía, con el *Bellum civile* de Lucano. En el ámbito cultural griego hubo también poemas épicos comparables, como por ejemplo los *Persika* de Coirilo de Samos (siglo v a. C.), sobre las Guerras Pérsicas y la epopeya helenística en torno a la figura de Alejandro. Pero estas obras no alcanzaron nunca, en la conciencia de los griegos, la importancia que cobró en Roma la epopeya histórico-nacional. Así, la gran poesía épica romana es decididamente más patriótica que la griega. La descripción del escudo de Aquiles, con que termina el libro 18 de la *Ilíada,* nos expone imágenes intemporales de la vida humana. La descripción del escudo de Eneas, en la que culmina el libro 8.° de la *Eneida,* pinta en trazos selectos toda la historia de Roma desde el nacimiento del fundador de la urbe hasta la victoria de Augusto en Accio (31 a. C.).

La poesía épica greco-romana evidencia, por encima de las formas básicas elementales de la narración (relato, descripción, escena, discurso personal), una serie de convenciones y de tipos de exposición que son especialmente característicos de la misma. Pertenece a sus rasgos fundamentales el que los acontecimientos terrenos sean siempre sobrepujados por una acción divina. Por ello pudo ser definida la epopeya como un género literario que abarca las acciones divinas, heroicas y humanas [1]. Los relatos épicos de combates se dividen en luchas individuales, en las que se exponen

[1] Así Diomedes, «Ars grammatica», en *Grammatici Latini,* ed. de H. Keil (Reimpresión, Hildesheim, 1961), I, págs. 483 y s.

las gestas de un héroe, y combates en cadena en los que se enlazan entre sí las peleas de varios campeones. Exposiciones de datos del mismo género ofrecen catálogos de contenido más o menos grande. La forma amplia del catálogo sirve frecuentemente para la enumeración de los pueblos unidos bajo un mismo estandarte militar. La forma pequeña puede ser empleada para los fines más diversos, como por ejemplo en indicaciones genealógicas o para enumerar y caracterizar a los enemigos muertos por el héroe en el curso de su «aristía» o luchas individuales. Característica de la epopeya antigua es, además, la exposición de las llamadas escenas típicas, tales como los sacrificios rituales y el armamento de los guerreros y el señalamiento expreso del amanecer y del anochecer. Descripciones de bahías, prados idílicos y jardines, así como también de obras de arte, pertenecen igualmente al inventario fijo de los poemas épicos.

Todas las epopeyas antiguas comienzan con un proemio, en el que —junto con una invocación a las Musas— suele bosquejarse la temática de la obra. Entre las formas estructurales más notables de la épica cuenta la comparación o parábola, en la que el plano de la comparación se independiza y cobra vida propia. Estas parábolas pueden servir, como en el caso de las epopeyas homéricas, para insertar en el relato rasgos característicos tomados del retorno del poeta o de la vida de la naturaleza y de los animales. En la epopeya romana, estos elementos poseen frecuentemente, desde Virgilio en adelante, una función simbólica por cuanto que iluminan las fuerzas espirituales o morales determinantes de una acción o un comportamiento. El metro común a todos los poemas épicos, con excepción de los primitivos, es el hexámatro dactílico, tan apto para las modulaciones más variadas y en el que, casi en cada pie, el ligero y móvil dáctilo (— ∪∪) puede ser sustituido por el pesado espondeo (— —). El ornato más importante del lenguaje épico está constituido por los adjetivos («el sagaz Ulises», «el piadoso Eneas») y las rebuscadas metáforas («recinto de los dientes», por boca; «hierro alado» por flecha, etc.).

La poesía antigua es una poesía orientada hacia los grandes dechados de la tradición. La originalidad de los autores se despliega en una competencia creadora y productiva con los autores modelo. Así se comprende que Ennio quisiese ser el Homero romano y que Virgilio lograse serlo efectivamente. Y se comprende asimismo que de las obras de los predecesores se tomasen, modificasen y —desde el punto de vista de cada nuevo autor— se retocasen o mejorasen no sólo párrafos o versos, sino incluso episodios enteros y hasta elementos escénicos de mayor extensión. Precisamente esta relación agonal, propia de la épica romana con respecto a la griega, posibilita también captar claramente su naturaleza propia y peculiar, que consiste en un sentido muy fuerte de la monumentalidad y el *pathos*, por una parte, y de la concentración poética, lírica, atmosférica, por otra, a lo que

habría que añadir además unas dotes singulares para la amplia estructura arquitectónica de la obra y las líneas musicales entrelazadas.

### *Épica arcaica*

La era de la épica arcaica se extiende desde los comienzos mismos de la literatura romana, en la segunda mitad del siglo III, hasta mediados del siglo I a. C., y se divide en dos fases. La primera de ellas es la llamada fase temprana «saturniana», y se caracteriza por el empleo del metro o verso nacional saturniano. La segunda fase, que se inicia más o menos hacia el año 200 a. C., se halla bajo el signo de la adopción del hexámetro dactílico, el metro canónico de la epopeya griega.

Como los poemas épicos arcaicos cayeron poco a poco en el olvido desde que se creó un género más refinado y artificioso de poesía épica por obra del gran Virgilio, ninguno de ellos ha llegado íntegramente hasta nosotros. Los fragmentos que nos han transmitido autores posteriores son muy pequeños, en atención al volumen originario de dichas obras. De todos modos, este material limitado nos permite extraer importantes conclusiones sobre la evolución de la épica arcaica.

ÉPICA SATURNIANA: LIVIO ANDRÓNICO Y NEVIO. — El primer testimonio de la poesía épica romana es la *Odusia* de Livio Andrónico. Con esta imitación de la *Odisea,* el fundador de la literatura artística romana introdujo y dio carta de naturaleza en el ámbito latino a la épica homérica. El hecho de que su elección recayese en la *Odisea* estuvo condicionado sin duda por motivos nacionales, porque ya desde mucho tiempo atrás había localizado la erudición griega el largo y dificultoso periplo de Ulises en las costas de la Campania y el Lacio, así como en Sicilia, por lo que la *Odisea* ofreció a los romanos un trozo de la propia historia remota, aún envuelta en fábulas, de su país natal.

En su imitación, Livio practicó un método de traducción trasladadora. La característica decisiva de su obra es una romanización profunda y minuciosa, mediante la cual el contenido y la forma artística de la *Odisea* son trasladados a un mundo formal y conceptual familiar para el lector romano. La mejor prueba de ello la constituye la elección del verso saturniano como metro. Se trata de un verso largo compuesto por dos colon, el primero de los cuales posee, por lo general, un ritmo ascendente, y el segundo ritmo descendente: *Virúm mihí, Caména / ínsecé versútum* («Nárrame, oh Musa, sobre el varón astuto») [2]. Como Livio creó en su tragedia *Ino* series de versos hexámetros [3], el empleo del verso saturniano no

[2] Livio Andrónico, *Odusia,* fragm. 1.

[3] V. sobre este punto Leo, *op. cit.,* pág. 71.

fue un mero recurso. Livio lo eligió porque era el metro sagrado de la poesía romana preliteraria de los oráculos, y por ello mismo parecía apropiado para despertar en el lector la impresión de una solemnidad sublime. De esta poesía sagrada romana preliteraria proceden asimismo las figuras o artificios retóricos de la aliteración y de la rima, que desde Livio son característicos del estilo elevado épico o trágico.

Pese a toda esta suntuosidad romana, la *Odusia* era, en su calidad de imitación, una obra epigonal. Por ello mismo significó un progreso notable que Cneo Nevio, en el paso del siglo III al II, crease con su *Bellum Poenicum* la primera epopeya romana independiente en la forma o expresión literaria creada por Livio Andrónico. Nevio describe en esta obra la Primera Guerra Púnica, en la que él mismo había tomado parte, e incorpora a los relatos de acontecimientos contemporáneos la fábula romana primigenia de la fuga de Eneas desde Troya hasta la función de Roma [4]. En esta epopeya se proclama vigorosamente la voluntad de ofrecer una exposicion representativa y digna de la propia historia, voluntad que tiene su fundamento en la experiencia de la expansión del poderío romano por la zona del Mediterráneo occidental.

El *Bellum Poenicum* constituye un contraste literario de la *Odusia*, creado con plena conciencia de la propia y soberana superioridad. La historia de Odiseo, encuadrada en un remoto tiempo mítico, se ve sustituida ahora, en manos de Nevio, por los acontecimientos del tiempo presente. En la exposición, intercalada en el texto, de la fábula de Eneas, supera plenamente a la *Odusia* en el terreno más propio y originario de ésta, por cuanto que opone a las narraciones griegas sobre Ulises una odisea genuinamente romana, con el relato de las peregrinaciones de Eneas y su asentamiento final en tierras de Italia. Nevio supera a Livio, por último, en que en la parte central de su poema, de carácter guerrero, crea un paralelo a la *Ilíada*. Con el *Bellum Poenicum*, Nevio quiso dar a los romanos su *Ilíada* y su *Odisea* nacionales, una idea que Virgilio remontaría más adelante en la *Eneida*.

La épica enniana. — Los *Anales* de Quinto Ennio inauguran una nueva época, en su calidad de primer poema épico romano en versos hexámetros. La obra, redactada en el curso de varias décadas y que al término de la vida del poeta (169 a. C.) había crecido hasta contar con 18 libros, fue considerada como la epopeya nacional romana hasta la aparición de la *Eneida*. El título de *Anales* lo tomó Ennio de la designación de los textos históricos

[4] Así L. Strzelecki, *De Naeviano Belli Punici carmine quaestiones selectae*, Cracovia, 1935. Por el contrario, K. Büchner, *Humanitas Romana*, Heidelberg, 1957, págs. 13 y ss., y F. Klingner, *Virgil (op. cit.)*, págs. 380 y s. estiman que la exposición del mito fundacional precedió a la de las guerras púnicas.

oficiales más antiguos de Roma, de las crónicas en tablas redactadas por los pontífices, y encerraba en sí todo un programa. Si Nevio dio forma literaria en su *Bellum Poenicum* a determinados fragmentos de la historia romana, Ennio se propuso exponer en su epopeya la historia completa de Roma, desde los comienzos legendarios hasta los tiempos presentes. El proemio de la obra (fragmentos 1-15) [5], en el que Ennio se presenta a sí mismo como un Homero reencarnado, reinvindicando para sí, de este modo, el título de poeta épico por antonomasia de Roma, contiene igualmente

Retrato ideal de Ennio en el mosaico de Munnus en Tréveris. Mediados del siglo III d. d. C. Tréveris, *Rheinisches Landesmuseum.*

un programa. Esta pretensión descansa sobre la helenización, verdaderamente revolucionaria, de la epopeya romana por obra de Ennio, que halla su expresión más evidente en la sustitución del metro saturniano por el hexámetro dactílico. Junto con la introducción del hexámetro se adoptaron asimismo formas estilísticas propias de la poesía griega y se imitaron los enlaces, los versos y las estructuras de acción homéricos. Así pudo afirmar

[5] Citas de los fragmentos de los *Anales* según las *Ennianae poesis reliquiae*, ed. de J. Vahlen, Leipzig, ²1903.

Ennio de sí mismo, no sin razón, que ningún poeta romano había escalado antes de él la «roca de las Musas», esto es, recibido la consagración en el arte poético griego (Fragm. 215 y s.).

Pese a esta apropiación de las formas externas de la poesía épica homérica, los *Anales* son en definitiva una obra poco o nada homérica. En efecto, no están centrados, como las epopeyas griegas, en torno a un héroe único, ni poseen tampoco un argumento o acción coherentemente cerrados. Antes al contrario, constituyen una crónica épica integrada por varias partes autónomas y con una pluralidad de héroes. Originariamente, la obra estuvo compuesta por 15 libros, de los cuales los seis primeros abarcaban la historia romana primitiva, desde los comienzos hasta el sometimiento de toda la Península itálica. Los nueve libros restantes estaban dedicados a los grandes acontecimientos contemporáneos desde el comienzo de la Primera Guerra Púnica (264 a. C.) hasta el final de la guerra etolia (189 a. C.). En ellos, Ennio celebra las hazañas de los grandes hombres de su época: Escipión el Viejo, Catón el Viejo y tantos otros. Característico es el comienzo del libro 10, en el que ruega a la Musa que anuncie y cante las hazañas realizadas por cada uno de los caudillos romanos en la guerra contra Filipo de Macedonia (Fragm. 326/7). El libro 15, con su exposición de la toma de Ambracia por Marco Fulvio Nobilior, el protector del poeta, constituyó en un principio la conclusión de los *Anales*. Con ello, la epopeya recibió un final que servía, sí, a la glorificación del tal Fulvio Nobilior, pero que resultaba extemporáneo. Y Ennio mismo compuso más tarde, estimulado por las hazañas de Tito Cecilio Teucro y de su hermano en la guerra istria (178/7 a. C.), el libro 16, que unió luego en una triada con los libros 17 y 18, sin que sepamos hasta qué año alcanza la narración. Si Ennio hubiese vivido más tiempo, hubiera podido añadir a esta continuación otras más, en loor y gloria de otros contemporáneos famosos. La disposición de los *Anales*, su forma y estructura de crónica y su función social evidente (ensalzar a los grandes nombres de la nobleza romana), hacen imposible una coherencia interna de la obra al modo de las epopeyas homéricas. Sin embargo, esta galería panegírica de héroes correspondía muy bien con la idea que del Estado y de sí propias poseían las grandes familias de la nobleza, de las que Ennio se consideraba heraldo y cantor. El epitafio que compuso para su propia tumba lo muestra claramente:

*Aspicite, o cives, senis Enni imaginis formam:*
*hic vestrum panxit maxima facta patrum* [6].

(Ved, ciudadanos, los rasgos del retrato del anciano Ennio. Él fue quien cantó las hazañas de vuestros padres.)

[6] Cit. por Cicerón, *Tusculanae disputationes*, 1, 34.

Ennio es un poeta de palabra vigorosa y caudalosa y un maestro de la expresión atrevida y metáfora sorprendente: *Irarum effunde quadrigas* («derrama las cuadrigas de tu ira»), hace decir a un portavoz (Fragm. 513). Se abandona constantemente a la onomatopeya y los efectos musicales de rica y en ocasiones excesiva sonoridad (Fragm. 310): *Africa terribili tremit horrida terra tumultu* («África, la hórrida tierra, tiembla bajo espantoso estruendo»). La estructura musical de este verso se basa en la cuádruple aliteración de la letra *t*, el doble uso de la *r* simple y el triple de la *rr* doble o geminada en el interior de los vocablos. La cuádruple repetición de una *i* larga al final de palabra acentúa más aún, en el caso siguiente, la expresividad de la dicción: *quam prisci casci populi tenuere Latini* (Fragm. 24) ([... un país], «que ocupaban los viejos venerables pueblos latinos»). Este y otros muchos juegos sonoros fueron empleados por Ennio con desmedida exageración, y dan a sus versos el cuño de una dinámica primigenia y desbocada.

Los *Anales* fundaron toda una tradición épica. Algunos talentos hubieron de sentirse sin duda incitados a proseguir la obra monumental de Ennio y ensalzar, en las huellas marcadas por éste, las gestas de los caudillos contemporáneos. El *Marius* de Cicerón, así como sus dos poemas épicos autobiográficos *De consulatu meo* y *De temporibus meis*, pertenecen también a la dirección enniana. La composición del verso y la lengua poética se habían refinado notablemente entretanto, como lo demuestran los fragmentos de dichos poemas ciceronianos. De todos modos, esta épica postenniana estaba ya pasada de moda en los años sesenta del siglo I a. C. La ruptura halla expresión drástica en el veredicto de Catulo contra la pésima obra de un escritor contemporáneo, epígono de Ennio: *Annales Volusi, cacata charta* («Anales de Volusio, libros de mierda»)[7].

### *Épica menor neotérica*

Catulo (hacia el 84-54 a. C.) pertenece a un grupo de poetas a los que Cicerón designa como *neoteroi* (los «modernos»)[8]. Su dechado era el arte exquisito y formalista de la poesía alejandrino-helenística. Lo mismo que los alejandrinos y su portavoz máximo, Calímaco (siglo III a. C.), los neotéricos elevan la total elaboración formal de la obra de arte a la categoría de principio supremo, y sacan de dicho postulado la conclusión de que la perfección formal absoluta sólo puede alcanzarse en obras de volumen o extensión reducidos. Por ello rechazaron todos, como Calímaco, el gran poema épico, y propagaron por el contrario las formas épicas menores y

[7] Catulo, *Carmina*, 36, 1.

[8] Cicerón, *Ad Atticum*, 7, 2, 1. Sobre los neotéricos, v. más abajo, pág. 292.

*Baco y Ariadna.* Pompeya, *Casa de los Vettios (habitación de Ixión).* Hacia el 75 d. d. C.). — A diferencia de la descripción que hace Catulo, la pintura antigua suele representar generalmente a Ariadna durmiendo, tanto a la partida de Teseo como también a la llegada de Baco. En esta pintura mural contempla Baco, apoyado en un báculo de Tirso, a una Ariadna tendida sobre un lecho, y cuyos encantos desvela un sátiro que levanta la colcha. En el transfondo se ve la nave de Tarso alejándose.

mínimas para las que suele emplearse, desde la Edad Moderna, el nombre de «epilion». Los neotéricos se apartan de la gran epopeya patriótica de tradición anniana no sólo en la forma, sino también en el contenido de estos poemas, en los que dan expresión a las fábulas eróticas de la mitología griega. Estos pequeños poemas épicos, decididamente apolíticos y pulidos formalmente hasta el más mínimo detalle, estaban destinados a un

círculo de conocedores, partidarios de la misma actitud y expertos gustadores de un arte refinado. Todos los neotéricos importantes compusieron tales «epilias», pero el único ejemplar que ha llegado hasta nuestras manos es el «epilion» de Peleo, del que es autor Catulo (c. 64)[9].

El «epilion» de Peleo es un conjunto poético extremadamente refinado, al que dan estructura interna los artificios del encuadramiento y la intercalación. En la narración (que sirve de marco al conjunto) de la boda de Peleo y Tetis (vv. 1-49, 265-408) se intercala la historia de Ariadna en Naxos (vv. 50-264). La transición y el retorno de una leyenda a la otra están constituidas por una descripción en dos partes de las pinturas que decoran el techo de la estancia donde se festejan las bodas. La primera parte de la descripción (vv. 52-70) nos presenta la figura y el gesto de la desesperada Ariadna, que sigue con miradas acongojadas la nave del infiel Teseo. La patética lamentación de Ariadna, que culmina en una maldición lanzada contra Teseo (vv. 124-201), queda enmarcada en una ojeada hacia el pasado (vv. 71-123), que recuerda la estancia de Teseo en Creta y su fuga con Ariadna, y una visión anticipadora del futuro (vv. 202-248), el cumplimiento de su maldición. La parte dedicada a Ariadna concluye con la segunda parte de la descripción de la pintura (vv. 249-264): en ella se narra la llegada de Dionisos y de su séquito. Seguidamente el poema retorna a Peleo y Tetis (vv. 265 y s.). De este modo, las partes que sirven de marco al poema o que se intercalan en éste configuran un sistema simétrico, como reflejado en un espejo, que posee el lamento de Ariadna como eje central. Esta composición está conformada temáticamente por correspondencias de contraste y paralelismo. El abandono y la soledad de Ariadna y la desgracia que su maldición hace caer sobre Teseo constituyen un sombrío contraste de la felicidad amorosa que disfrutan Peleo y Tetis. La llegada de Dionisos, con la que el dios se dirige a una mortal, refleja la vinculación de la diosa Tetis con el hombre Peleo como si se tratase de papeles trocados. El comienzo y el final del poema se desarrollan ante el horizonte de acontecimientos míticos de máxima significación: el comienzo nos presenta la partida de los Argonautas, y hacia el final del poema aparece ante nuestros ojos la guerra de Troya, cuando, en las fiestas de la boda, las Parcas profetizan la fama futura de Aquiles, el fruto de la unión entre Peleo y Tetis (vv. 323-381).

Apartándose de la forma de exposición tradicional de la épica mayor, domina aquí una narrativa plena de afectividad y extremadamente vivaz y movida gracias al frecuente cambio de la perspectiva. La descripción del amor de Ariadna por Teseo puede servir de ejemplo:

[9] Muy escasos fragmentos se han conservado de la *Io* de Cayo Licinio Calvo y de la *Zmyrna* de Cayo Helvio Cinna (W. Morel, *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Leipzig, ²1927, páginas. 85-89). Una floración tardía es la *Ciris*, obra de un poeta desconocido, que engalana con citas de Virgilio, introducidas de manera muy hábil, su poema redactado en estilo neotérico.

*A misera, assiduis quam luctibus externavit*
*spinosas Erycina serens in pectore curas*
*illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus*
*egressus curvis e litoribus Piraei*
*attigit iniusti regis Gortynia templa...*

*hunc simul ac cupido conspexit lumine virgo*
*regia, quam suavis exspirans castus odores*
*lectulus in molli complexu matris alebat,*
*quales Eurotae praecingunt flumina myrtus*
*aurave distinctos educit verna colores,*
*non prius ex illo flagrantia declinavit*
*lumina, quam cuncto concepit corpore flammam*
*funditus atque imis exarsit tota medullis.*
*heu misere exagitans immiti corde furores*
*sancte puer, curis hominum qui gaudia misces,*
*quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,*
*qualibus incensam iactastis mente puellam*
*fluctibus, in flavo saepe hospite suspirantem.*

(Desdichada, que con su asiduo llanto puso fuera de sí a Erycina, sembrando en su pecho espinosos cuidados en el tiempo en que el bravo Teseo, abandonando las curvas playas del Pireo, llega a los gortinios palacios del injusto monarca...

Tan pronto como le contempló la virgen princesa con ojos llenos de deseo, tendida en un casto lecho, que exhalaba dulces aromas, en los brazos tiernos de la madre —así cual los mirtos rodean la corriente del Eurotas o los céfiros de primavera hacen surgir mil colores floridos—, no apartó ella sus ojos ardientes de la figura de él hasta que hubo recibido en su cuerpo la llama de amor y fue penetrada por ella hasta la médula misma. Ay de ti, adolescente divino, que excitas inmisericorde la furia amorosa, que mezclas con gozo las penas del hombre, y tú, que señoreas a Golgos y al Idalio frondoso, en qué oleaje habéis arrojado a la muchacha encendida de amor, que tantas veces suspiró por el rubio huésped.)

El comienzo de la parte citada está integrado por una invocación del poeta, la conclusión (vv. 94 y ss.) la forma un apóstrofe, pleno de reproches, dirigido a Amor y a Venus. La frase introductoria está configurada de tal manera, que tras una vehemente descripción de la pasión que consume a Ariadna, la figura de Teseo pasa a ocupar progresivamente el centro de la narración mediante una serie de transiciones. En los versos que hemos omitido en nuestra cita anterior se narra el motivo de su viaje a Creta; seguidamente la narración torna nuevamente a Ariadna. Esta frase, que

abarca en total ocho versos (86-93) constituye un bello ejemplo de artificioso y sutil enmarcamiento. La descripción de cómo Ariadna se enamora apasionadamente de Teseo está repartida entre el comienzo y el final. En el centro de este pasaje se le opone, por vía de contraste, la descripción de la esmerada cría de la muchacha en los aposentos de las mujeres, descripción acentuada por medio de una doble comparación. Pertenece a la suntuosidad exquisita de estos versos el que Venus y Amor no sean designados de manera directa, sino por medio de un apelativo *(Erycina,* según el lugar de culto de la diosa situado sobre el monte Erix en Sicilia) y de perífrasis de amplio vuelo (versos 93-95).

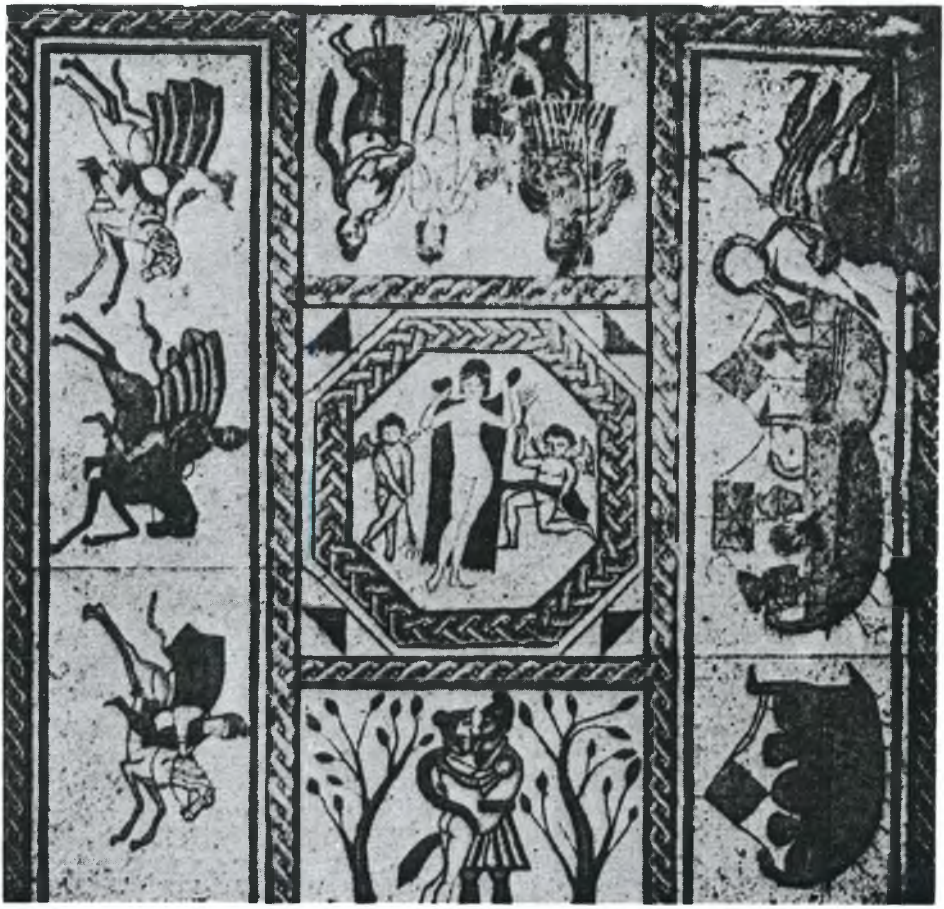
### *Épica augustea*

En la era de Augusto, la poesía épica latina se acerca a su cumbre de perfección con la *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio. En la *Eneida* culmina la apropiación de la epopeya de tipo homérico; con las *Metamorfosis,* Ovidio dio carta de naturaleza en la literatura romana a la poesía épica colectiva del helenismo.

La «Eneida». — Virgilio redactó la *Eneida* entre los años 29 y 19 a. C. Sus presupuestos biográficos están constituidos por las guerras civiles, que Virgilio vivió de forma activa y muy intensa, y por la restauración de la unidad imperial y de la paz por obra de Augusto, que el poeta saludó con entusiasmo como aurora de una nueva época histórica [10]. Como muestra el proemio al libro III de las *Geórgicas* [11], Virgilio abrigó en un principio la idea de escribir una epopeya panegírica sobre Augusto y los sucesos de la época. No obstante, este propósito cedió pronto el sitio al plan, harto más osado y ambicioso, de un gran poema épico nacional al estilo homérico, que en la narración de los viajes de Eneas y en la pintura de sus luchas y conquista final del Lacio había de repetir y aun superar a la *Ilíada* y a la *Odisea* respectivamente.

Esta obra debía sustituir al mismo tiempo, en su calidad de epopeya nacional romana definitiva, los *Anales* de Ennio. Por ello no podía quedar reducida a una fabulación sobre los remotos años míticos, sino que, al igual que la epopeya de Ennio, aunque de manera distinta a ella, había de incluir la totalidad de la historia romana. Virgilio resolvió este empeño de integración épica poniendo la temática central de Eneas, mediante profecías e interpretaciones anticipadas, en relación directa y permanente con el futuro de Roma y su posterior grandeza. De este modo pudo realizar también

[10] Sobre este punto v. más arriba, pág. 34.
[11] Virgilio, *Geórgicas,* 3, 10-39.



Mosaico de Dido y Eneas hallado en Low-Ham. Mediados del siglo IV d. d. C. Taunton, *Somerset, Castle Museum*. En torno a la figura central, que representa a Venus con dos amorcillos, se presentan ilustraciones sobre el libro 4.º de la *Eneida:* llegada de Eneas y los suyos a Cartago; una Venus desnuda, flanqueada por Eneas y su hijo Ascanio a la izquierda, y por Ana, la hermana de Dido, a la derecha; Dido, Eneas y Ascanio en una escena de caza; escena de amor entre Dido y Eneas. El mosaico se diferencia de la narración de Virgilio por su acrecentado erotismo.

su propósito originario, la glorificación de Augusto. En efecto, éste es ensalzado en la *Eneida* como el consumador de la historia romana iniciada con la partida de Eneas de Troya envuelta en llamas. De las tres grandes visiones proféticas del poema culminan dos —los augurios de Júpiter en el libro I y la descripción del escudo en el libro VIII— en la descripción de la *pax Augusta* (1, 286-296; 8, 671-728). En la tercera visión, que describe a los futuros héroes de Roma en el libro VI, aparece Augusto como el soberano universal que le fue prometido a Eneas, y que sirve a éste de dechado cuando se apresta para iniciar las guerras de la conquista del Lacio (6, 788-807).

Mosaico de Virgilio hallado en Hadrumetum, finales del siglo III d. d. C. — Túnez, *Museo del Bardo.* Ataviado con una toga, Virgilio se sienta en un sillón entre las musas Clío y Melpómene. En la mano izquierda sostiene un rollo con el comienzo de la invocación a las Musas de la *Eneida:* Musa, mihi causas memora... («Musa, anúnciame las causas...»).

Con la *Eneida,* Virgilio retornó a la forma de la poesía épica de gran aliento, que había sido repudiada por los neotéricos. Sin embargo, se atuvo a la exigencia de total perfección formal de la obra fomulada por éstos tanto como a su idea de que dicha perfección sólo puede ser alcanzada en obras de extensión limitada. Ello aparece con singular claridad en la redacción de las dimensiones homéricas llevadas a cabo por Virgilio. En efecto, tanto la *Ilíada* como la *Odisea* abarcan 24 libros, mientras que la *Eneida* está compuesta tan sólo por 12, de los que los seis primeros constituyen su parte de *Odisea* y los seis últimos su parte de *Ilíada.*

La obra posee una estructura simétrica transparente. A la primera parte de los viajes sigue, en vía ascensional, la segunda o iliádica, como *maius*

opus u «obra de mayor peso» (7, 45). Ambas partes están ensambladas estrechamente entre sí por el hecho de que la última fase de los viajes se adentra en los comienzos del libro 7 (hasta el verso 36). Las dos mitades de la obra son llevadas a una unidad superior por el tema, común a ambas, de la ira de Juno. En ordenación paralela, el argumento de ambas partes se ve desencadenado por dos intervenciones hostiles de Juno: el desencadenamiento de la tempestad marina y el desencadenamiento de la guerra del Lacio (1, 34 y ss., 7, 286 y ss.). La escena entre Júpiter y Venus del libro I, que se halla bajo el signo de la amenaza de la misión de Eneas por obra de Juno, tiene su correspondencia, al término del libro 12, en la escena entre Júpiter y Juno, en la que ésta renuncia a su ira (1, 223-296; 12, 791-842).

En la primera mitad de la obra, los libros 1 al 4, por una parte, y los libros 5 y 6, por otra, constituyen dos grupos claramente diferenciados entre sí. En el primer grupo, los dos libros extremos integran un contexto coherente y unitario de acción. En el libro 1, Eneas y sus compañeros se ven arrojados hasta África, en su viaje marítimo desde Sicilia a Italia, por efecto de una tempestad desencadenada por Juno, y hallan acogida en Cartago por la reina Dido. Esta desviación de su meta final halla en el libro 4 una prosecución acentuada en el apartamiento de Eneas de su misión por sus lazos amorosos con Dido. Esta complicación, provocada por el poder de Juno, sólo puede ser resuelta por el poderío superior de Júpiter. Por orden perentoria de éste, abandona Eneas Cartago, acompañado por la maldición de Dido, que se quita la vida. Estos libros 1 y 4, relacionados entre sí temáticamente, sirven de marco a las narraciones que hace Eneas en primera persona, durante un banquete en Cartago, y que recogen los libros 2 y 3. En ellos se intercalan los acontecimientos anteriores al comienzo de la acción en el libro 1. En el libro 2 narra Eneas la descripción de Troya y expone la misión que le fue encomendada durante dicha catástrofe, y que no fue otra sino la de buscar un nuevo hogar a los dioses nacionales de Troya. En el libro 3 narra el héroe el viaje desde Troya hasta Sicilia, que se presenta como una iluminación progresiva de la meta final del viaje, acompañada de profecías y revelaciones. Mientras que en los dos libros interiores, 2 y 3, se ofrece un acontecer que parte de la destrucción de Troya y se acerca poco a poco a la meta final del viaje, en los libros externos 1 y 4 tienen lugar los reveses ocasionados por la intervención de Juno.

En el libro 3 el guía espiritual de Eneas y sus compañeros es Anquises, el padre del héroe. Su muerte, poco después de arribar a Sicilia, hace posible la desviación de su misión, en la que cae Eneas en Cartago. En correspondencia con ello, el retorno de Eneas a dicha misión sagrada es presentada en los libros 5 y 6 como un retorno a Anquises: Eneas hace suyo definitivamente el principio encarnado por Anquises. En los comienzos del libro 5, Eneas y sus compañeros desembarcan nuevamente en Sicilia el

día del aniversario del enterramiento de Anquises. Los sacrificios ofrecidos ante su tumba, así como los juegos organizados en su memoria, restablecen el contacto con el muerto, cuyo auxilio se torna manifiesto con motivo de una nueva crisis provocada también por Juno: el incendio de las naves. El espíritu del padre se aparece en sueños a Eneas y le indica que acuda a visitarle al más allá bajo la guía de la Sibila de Cumas. El viaje a través de los infiernos, descrito en el libro 6, está configurado como un camino desde el pasado hacia el futuro. En la primera parte de dicho viaje, Eneas se encuentra nuevamente con su propio pasado en las figuras de sus compañeros muertos durante la travesía, de Dido o de un pariente asesinado durante la caída de Troya, y los va dejando una vez más atrás en su camino hacia Anquises. La visión de los héroes futuros de Roma, que sigue al reencuentro con el padre, está concebida como iniciación ritual de Eneas, en analogía con los ritos de los misterios iniciáticos. Anquises aparece como hierofante; como alguien que ha alcanzado la certidumbre y la visión verdadera, Eneas se encamina, fortalecido y confortado interiormente, hacia la inminente guerra del Lacio.

Mientras que en la primera mitad de la obra los cuatro primeros libros son seguidos por la pareja temática integrada por los libros 5 y 6, en la segunda mitad precede inversamente la pareja 7 y 8 al cuarteto de los libros 9 al 12 [12]. En los libros 7 y 8 se describen el estallido de la guerra y los preparativos militares; en los libros 9 al 12 las acciones bélicas.

Los libros 7 y 8 están relacionados entre sí recíprocamente y por vía de contraste. Tras la iniciación de las hostilidades, en el libro 7 van creciendo los peligros para Eneas y sus compañeros de manera amenazadora, y alcanzan una culminación en el catálogo de los pueblos itálicos que se aprestan a lanzarse contra ellos. En el libro 8 halla Eneas, en tierras donde más tarde se alzará Roma, la ayuda del rey Evandro, originario de Arcadia, quien le envía a los etruscos como aliados poderosos. A la ayuda humana viene a unirse, en la última parte del libro 8, la divina, por cuanto que Venus entrega a Eneas las armas que para él ha fabricado Vulcano en su fragua. Los libros 7 y 8 son libros nacionales en medida singular. Mientras que en el libro 7 se invoca la antigua Italia —y sobre todo el viejo Lacio— con sus formas de vida política, sus costumbres religiosas y sus tribus, el octavo es el libro romano por excelencia de la *Eneida*. En la narración de la visita de Eneas a Evandro se intercalan descripciones de lugares no-

[12] A diferencia del análisis estructural que hemos expuesto, algunos eruditos aceptan una clasificación trimembre en los libros 1-4, 5-8 y 9-12, que abarca y encierra en sí la división bimembre en los grupos de libros 1-6 y 7-12; así por ej. F. J. Worstbrock, *Elemente einer Poetik der «Aeneis»*, Münster, 1963, págs. 84 y ss. Esta concepción desconoce la estructuración quiástica de la obra total en 4 grupos de libros, de los que dos constituyen en cada grupo una de las dos mitades del libro: 4:2, 2:4.

*Eneas ofreciendo un sacrificio.* Relieve del Ara Pacis Augustae, Roma (Detalle). Años 13-9 a. d. C. Eneas está representado aquí como una figura paternal y de caudillo, que impone respeto y veneración. Según la antigua costumbre romana está ataviado solamente con la toga, y de acuerdo con los ritos romanos de las ofrendas y los sacrificios lleva la cabeza velada. En la mano izquierda sostenía originariamente una lanza.

tables de la ciudad de Roma, y en el escudo que le entrega Venus se encuentra reproducida toda la historia de la futura Roma, desde Rómulo hasta la terminación de las guerras civiles por obra de Augusto.

La descripción de la guerra se estructura en las dos batallas dobles de los libros 9 y 10 y 11-12. La primera batalla se desarrolla ante el campamento de Eneas y los suyos, en la desembocadura del Tíber. En el libro 9 se narra el asalto de dicho campamento por los latinos durante la visita de Eneas a Evandro, y en el 10 la liberación de los cercados por tropas arcadias y etruscas al mando de Eneas. La segunda batalla doble tiene lugar ante la ciudad del rey Latino. La batalla decisiva descrita en el libro 12 enlaza directamente con una escaramuza de tropas de a caballo, descrita en el libro 11 y que transcurre de forma desfavorable para los latinos. En ambas batallas dobles, la segunda (libros 10 y 12) sigue a la primera de manera ascendente o como intensificación de la misma (libros 9 y 11).

Eneas sólo toma parte en la segunda de ambas batallas dobles, y al final acaba derrotando a uno de los más feroces enemigos; en la conclusión del libro 10, al cruel Mecencio; en la del libro 12, a su contrincante principal, Turno. Entre la catástrofe de estos dos poderosos guerreros, y al final del libro 11, Virgilio ha intercalado la muerte de la doncella Camila, heroína del pueblo volsco, una figura femenina concebida según el dechado de la amazona Pentesilea. Los finales del primero y del último libro de batallas están relacionados entre sí de manera contrastiva: al término del libro 9 Turno, que ha penetrado en el campamento de Eneas, logra salvar su vida lanzándose al Tíber; en la parte final del libro 12 caerá muerto por mano de Eneas.

*Dido y Ana ofreciendo un sacrificio.* Miniatura del *Vaticanus Latinus 3225,* siglo IV d. d. C. La miniatura ilustra los versos 4, 56-61 de la *Eneida.*

El argumento de la parte que imita a la *Ilíada* ha sido configurado por Virgilio como una repetición de la guerra de Troya en sentido inverso. Para este fin presenta a Turno como descendiente de inmigrantes argivos. Mientras que en la guerra de Troya el troyano Paris, que robó a Menelao a su esposa Helena, es culpable de la catástrofe, en la guerra del Lacio es culpable el «griego» Turno; en efecto, el rey Latino promete a Eneas por mujer a su hija Lavinia, pero es obligado por Turno a quebrantar dicha

promesa. La enemistad entre Eneas y Turno se convierte en mortal cuando éste, en la batalla campal del libro 10, da muerte a Palas, compañero de armas de Eneas. Con ello se rehace la constelación Aquiles - Patroclo - Héctor de la *Ilíada* en la constelación Eneas - Palas - Turno. Las dos constelaciones iliádicas aparecen con singular claridad al comienzo y al final del libro 12. La guerra en el Lacio ha de ser decidida en un principio mediante un duelo entre Eneas y Turno, lo mismo que en la *Ilíada* (libros 3 y 4) la guerra de Troya se decide mediante un duelo entre Menelao y Paris. En la *Ilíada* son los troyanos quienes quebrantan primeramente el juramento prestado, en la *Eneida* los latinos. El duelo, impedido por este perjurio, se celebra al final del libro, y discurre según el modelo de la pelea entre Aquiles y Héctor en el libro 24 de la *Ilíada*, y al igual que Héctor cae víctima del deber de venganza de Aquiles para con su amigo Patroclo, así también cae Turno víctima de la venganza de Eneas por la muerte de Palas.

Esta retoma de Homero es característica, no sólo de la disposición general de la *Eneida*, sino también de la configuración formal de muchos episodios y grupos de versos y aun de versos aislados. Además han sido incorporados a la obra rasgos fundamentales de la poesía épica grecorromana posterior a Homero. Así por ejemplo, hallamos numerosas reminiscencias de las *Argonautika*, del poeta helenista Apolonio de Rodas (siglo III a. C.), sobre todo en la pintura de la pasión amorosa de Dido. Virgilio incorpora un tema típicamente helenístico en la narración de la metamorfosis de las naves de Eneas en ninfas marinas (9, 77-122). Frecuentemente han sido integrados en el contexto giros y medios versos tomados de los *Anales* de Ennio, bien sin modificación alguna, bien en forma artísticamente depurada.

El que pese a la diversidad de las fuentes y modelos todo resulte unido en un conjunto homogéneo se debe a la peculiar forma de narración literaria de Virgilio. Sus rasgos característicos más destacados son lo ético, lo dramático y la animación o vivificación. Todas las acciones de la *Eneida* se hallan ensambladas en un conjunto superior, que las abarca y da sentido, y transidas de un profundo sentido ético. Sin ser por ello figuras exangües y descoloridas, los personajes individuales y los sucesos aislados apuntan siempre simbólicamente, más allá de sí mismos, hacia las fuerzas profundas espirituales y morales que obran en ellos. La exposición se estructura en escenas de amplio aliento, enlazadas entre sí por breves transiciones y configuradas literariamente según los principios del clímax y del cambio súbito, y culminan en escenas cargadas de patetismo. Los discursos incorporados a estas escenas, primorosa y complejamente trabajados, poseen con frecuencia el carácter de arias. Los acontecimientos narrados se ven vivificados por la subjetividad contenida y mesurada del estilo na-

rrativo de Virgilio, tan rebosante de afectividad. Su emoción, perceptible en todo momento, se manifiesta preferentemente en el empleo enfático de atributos e imágenes empapados de emocionalidad, y sólo raras veces, y ello casi exclusivamente en los momentos culminantes, en intervenciones directas del autor.

Un ejemplo característico del arte narrativo de Virgilio lo ofrece la descripción de la pasión amorosa de Dido (4, 56 y ss.):

*Principio delubra adeunt pacemque per aras*
*exquirunt, mactant lectas de more bidentis*
*legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo,*
*Iunoni ante omnes, cui vincla iugalia curae.*
*ipsa, tenens dextra pateram, pulcherrima Dido*
*candentis vaccae media inter cornua fundit,*
*aut ante ora deum pinguis spatiatur ad aras*
*instauratque diem donis pecudumque reclusis*
*pectoribus inhians spirantia consulit exta.*
*heu, vatum ignarae mentes! quid vota furentem,*
*quid delubra iuvant? est mollis flamma medullas*
*interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.*
*uritur infelix Dido totaque vagatur*
*urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,*
*quam procul incautam nemora inter Cresia fixit*
*pastor agens telis liquitque volatile ferrum*
*nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat*
*Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.*

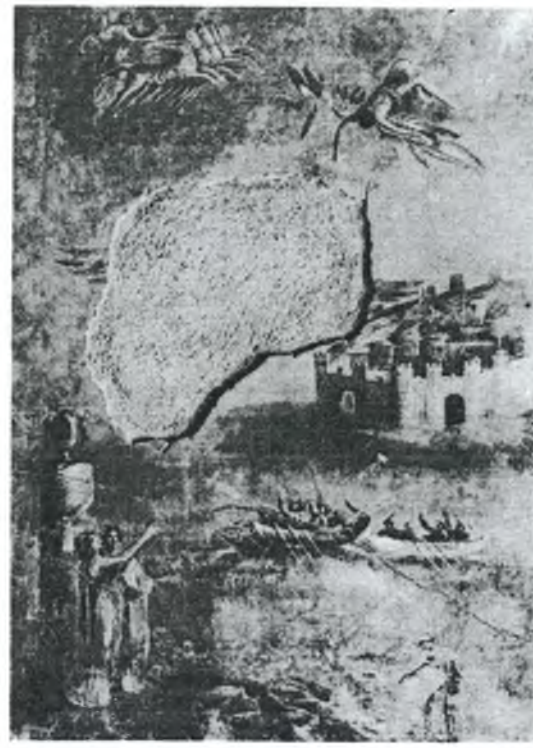
(Al comienzo visitan ambas —Dido y su hermana Ana— los templos y suplican la paz de altar en altar. De acuerdo con el rito sacrifican a Ceres legisladora, a Febo y al padre Lieo, pero ante todo a Juno, que vela sobre los vínculos del matrimonio, ovejas selectas de un año cumplido. Ella misma, teniendo en la diestra la pátera, la hermosa Dido, la vierte entre los cuernos de una vaca de deslumbradora blancura, o bien se dirige, ante la faz de los dioses, hacia las aras grasientas, y renueva el día sobre sus ofrendas, y se inclina, ávida, sobre los cuerpos de las bestias sacrificadas y examina las entrañas aún palpitantes. ¡Ay del adivino ignorante! ¿De qué sirven plegarias al frenético, de qué sirven los templos? El fuego amoroso consume su blanda medula y en su pecho vive una oculta herida. Inflamada está la infeliz Dido y recorre frenética la ciudad, tal una cierva herida por la flecha a quien, incauta, un pastor persiguió con sus dardos en los bosques de Creta e hirió, dejando en su cuerpo el hierro alado. Aquélla recorre en su fuga los bosques y quebradas de los montes Dicteos; en su flanco va prendida la saeta mortal).

La exposición está dividida en dos partes. La primera de ellas nos pinta los afanosos esfuerzos de Dido, empeñada en ganar a los dioses para sus fines. El giro *pacemque per aras exquirunt* verso 56 y s.) constituye en cierto modo el título. Todo ello encierra un pensamiento típicamente romano, ya que la *pax deorum* constituye la meta y objetivo final de la religión romana. El texto se ve sublimado por el empleo de expresiones litúrgicas tomadas del lenguaje sagrado *mactant; bidentis; instaurat).* Hábil y refina-

*Apolo y Dafne.* Pintura mural de Pompeya, hacia el 70 d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.* La pintura retiene el momento en el que la horrorizada Dafne es alcanzada por Apolo y comienza su transformación en laurel.

da es la construcción de las frases que integran los versos 60 y 64. El pasaje está engarzado entre dos detalles muy expresivos: Dido, que vierte un cuenco votivo sobre la cabeza del animal que ha de ser sacrificado, y Dido que se inclina ávidamente sobre las entrañas de los animales, para leer el futuro en ellas. Entre ambas escenas se introduce un breve relato bimembre sobre los restantes sacrificios que ofrece a los dioses. La conclusión de esta primera parte está constituida por la doliente exclamación sobre la ceguera de los videntes o vaticinadores y la doble pregunta, estructurada anafóricamente, que le sigue: *quid vota furentem, quid delubra*

*iuvant?* (v. 65 y s.). Estas dos frases llevan al mismo tiempo a la segunda parte de la descripción, que nos pinta el estado de ánimo de Dido, y en la que ésta no es apostrofada ya, como antes, de *pulcherrima* (v. 60), sino de *infelix* (v. 68). Dido, presentada primeramente como oficiante de un sacrificio ritual, aparece ahora ella misma como víctima, lo que se expresa sobre todo mediante la comparación con la cierva herida. Esta metáfora posee una función aclaradora, por cuanto que ilustra la inquietud frenética de Dido mediante la fuga desalada de la cierva herida, pero también profética, ya que anticipa el final trágico de Dido mediante la indicación de



*La caída de Ícaro.* Hacia el 70 d. d. C. *Casa del sacerdote Amando en Pompeya.* Arriba a la izquierda aparece el dios del sol con su cuadriga. A su derecha, Ícaro precipitándose al suelo. En la superficie dañada del centro de la pintura estaba representado Dédalo. Abajo en el centro se ve a Ícaro muerto tendido en el suelo.

la «saeta mortal» prendida en el flanco de la cierva. Precisamente por obra de esta comparación queda fijada la actitud del lector hacia Dido, que considera a ésta como una víctima noble e infeliz, merecedora de su compasión.

Cuando Virgilio murió inesperadamente el año 19 a. C., la *Eneida* estaba concluida en lo esencial, pero contenía aún una serie de hemistiquios incompletos, varias repeticiones y transiciones evidentemente provisionales. La obra fue editada en esta forma, por orden del mismo Augusto, aunque el poeta había expresado en el lecho de muerte el deseo de que fuese destruido el manuscrito inacabado. La decisión del emperador estuvo moti-

vada en primer término por razones políticas, pero sin ella, el desarrollo de toda la literatura occidental hasta el siglo XVIII hubiera sido esencialmente distinto.

### *Las «Metamorfosis»*

Con la *Eneida* había alcanzado la recepción de la epopeya de tipo homérico su punto culminante y su conclusión provisional. Otra forma de poesía narrativa estaba por el contrario representada hasta entonces en Roma de manera sólo incipiente: el poema integrado por una serie de historias independientes reunidas bajo un concepto general y común a todas ellas [13]. Prefigurado ya en los poemas-catálogo de Hesíodo y su escuela *(Teogonía; Catálogos de mujeres),* esta forma de poema colectivo había hallado en el helenismo una configuración métrico-formal doble: épico-hexamétrica, por una parte, y dístico-elegíaca, por otra. El más famoso poema colectivo (o colección de poemas) de carácter elegíaco eran los *Aitía* de Calímaco, un florilegio de leyendas mitológicas. Otro de los poemas colectivos más famosos, éste de carácter épico, eran los *Heteroiumena* de Nicandro de Colofón (siglo II a. C.), obra que no ha llegado hasta nosotros y que encerraba una serie de fábulas y mitos de transformaciones o metamorfosis. Ovidio incorporó a la literatura romana ambos tipos de poesía colectiva, y ello con amplio estilo. Entre los años 1 y 8 d. C. escribió, además del poema épico colectivo de las *Metamorfosis,* el elegíaco de los *Fasti* [14]. Mediante esta última obra intentó convertirse en el Calímaco romano; en las *Metamorfosis* encerró a su vez la esperanza de haber producido un poema no inferior en originalidad a la *Eneida,* al servicio de la plena asimilación de la epopeya griega.

Las *Metamorfosis* constituyen por una parte un conjunto de narraciones de longitud diversa, lo mismo que sus modelos helenísticos. Pero por otra parte superan con mucho a éstos, tanto por su volumen, como por su estructuración cronológica. En lugar de un poema en cinco libros, como los *Heteroiumena* de Nicandro, un gigantesco poema épico en quince libros, en el que se entremezclan o suceden un total de 250 leyendas y mitos. En lugar del entrelazamiento de las historias individuales mediante simples transiciones cambiantes, la ordenación de ellas dentro de un amplio marco temporal que se extiende desde el origen del mundo hasta la deificación de César, un mitologema fundamental de la ideología augustea. En atención

[13] Antes de las *Metamorfosis* de Ovidio estaba representada sólo por la (perdida para nosotros) *Ornithogonia* de Emilio Macer (muerto el 16 a. C.), un poema sobre la transformación de hombres en pájaros.

[14] Sobre los *Fasti* de Ovidio v. más abajo, pág. 282.

a esta estructura cronológica, Ovidio designa a su obra en el proemio como un *perpetuum carmen*, un poema ininterrumpido (1, 4), y con ello destaca lo verdaderamente nuevo en ella. Al ser las fábulas aisladas miembros de un proceso general, universal, las *Metamorfosis* se nos presentan como un poema cósmico. En la narración sobre Pitágoras, contenida en la parte primera del libro 15, se rinde homenaje evidente a este carácter del poema: la epopeya de las metamorfosis es coronada aquí por un discurso filosófico sobre el constante fluir y la incesante transformación de todas las cosas.

Las *Metamorfosis* están divididas en cuatro grandes partes. Los libros 1 y 2 abarcan los tiempos mitológicos primitivos, hasta el rapto de Europa, y contienen, tras la descripción de los orígenes romotos, las narraciones de la inundación deucaliónica (1, 253 y ss.) y del incendio universal de Faetón (2, 1 y ss.), así como historias de los amores entre dioses y mujeres mortales (Apolo y Dafne, 1, 452 y ss. y otras). Los libros 3-6 abarcan desde la edificación de Tebas hasta el comienzo del viaje de los Argonautas. Tras de un ciclo dedicado a las fábulas tebanas (Acteón, 3, 138 y ss. y otras), vienen (a partir de 4, 604) las aventuras de Perseo y, tras éstas (a partir de 5, 250), narraciones que tratan principalmente del castigo sufrido por mortales demasiado atrevidos (Níobe, 6, 146 y ss.; Marsias, 6, 382 y ss. y otras); fábulas áticas, como la de Progne y Filomela, constituyen (a partir de 6, 424) la conclusión de estos cuatro libros. Los cinco siguientes, del 7 al 11, abarcan la era de los argonautas, y en ellos se entretejen en un grandioso tapiz mitológico los ciclos de Jasón y Medea, Teseo y Minos, la cacería calidónica, la historia de Hércules y Deyanira (libros 7-9), de Orfeo, Peleo y la casa real de Troya (libros 10-11). Dentro de este tejido de mitos hallamos algunos muy conocidos (como por ejemplo la fábula de Dédalo e Ícaro, 8, 183 y ss. y otras), junto a otros que no lo son tanto, y que alcanzaron fama precisamente a través de Ovidio (Filemón y Baucis, 8, 618 y ss., Pigmalión, 10, 243 y ss. y otros). Los libros 12 al 15 nos llevan desde el comienzo de la guerra de Troya hasta la época de Augusto. El marco narrativo lo ofrecen primeramente los sucesos de la guerra de Troya (hasta 13, 622), seguidamente los de la *Odisea* y la *Eneida* (hasta 14, 580) y por último las épocas de la historia romana. A partir de la parte final del libro 13 dominan historias sicilianas (Galatea y Polifemo, 13, 750 y ss. y otras), y después fábulas itálicas, que son equiparadas plenamente a las griegas (Circe y Pico, 14, 320 y ss. y otras) [15].

En esta estructura general, ordenada cronológicamente, se intercalan innumerables historias mediante el procedimiento de retorno al pasado, que a veces realiza el poeta mismo, pero que con mayor frecuencia se verifica mediante diálogos y narraciones de los personajes del poema. Mien-

[15] Otros análisis estructurales, que coinciden en parte con el aquí expuesto y en parte se apartan de él, en W. Ludwig. *op. cit.* y B. Otis, *op. cit.*, págs. 83 y ss.

tras están entregadas a la tarea de tejer, las hijas de Minias se cuentan entre sí historias de amor (4, 32-388); durante una pausa en los combates de la guerra de Troya relata Néstor la historia de la batalla entre los Centauros y los Lapitas (12, 182-535). Un ciclo dedicado a las canciones de Orfeo ocupa la casi totalidad de libro 10. Un salto atrás dentro de un salto atrás lo constituye el canto de Venus y Adonis (10, 503-739) que sirve de broche final a este ciclo y en el que la diosa presenta a su amante, como ejemplo admonitorio, el destino de Atalanta e Hipómenes (10, 560-707).

Para dar al desmesurado poema épico la estructura unitaria y coherente que necesitaba, Ovidio ha ensamblado las cuatro partes principales de

*Muerte de Penteo.* Hacia el 75 d. d. C. *Pompeyo, Casa de los Vettios.* En primer plano Penteo, semicaído y rodeado por tres ménades que le acosan. En el fondo, a la derecha e izquierda, demonios femeninos que incitan al crimen agitando antorchas y látigos.

tal manera que el comienzo de cada una de ellas constituye la consecución inmediata de la precedente. Dentro de cada una de estas cuatro partes principales, los libros están enlazados también entre sí, en parte mediante transiciones del mismo género, en parte mediante la conexión temática del final de un libro con el comienzo del siguiente. Así por ejemplo, el final de los libros 1 y 12 lleva la exposición al acontecer expuesto en la primera parte de los libros 2 (Faetón) y 13 (pelea por las armas de Aquiles). El final del libro 4 y el comienzo del 5 están enlazados por las aventuras de Perseo; el final del libro 8 y el párrafo inicial del libro 9 por las narraciones en la gruta del dios fluvial Aqueloo. La parte que cierra el libro 13 y la inicial del 14 están doblemente vinculadas entre sí por la exposición de los viajes de Eneas (13, 623-14, 448) y la historia, intercalada en éstos, de Escila (13,

735-14, 74). Estas superposiciones contribuyen, lo mismo que las transiciones, a que las *Metamorfosis* se presenten en efecto como un *perpetuum carmen*, que lleva de un solo aliento desde los tiempos primordiales hasta el presente. Como a estos ensamblamientos de los libros entre sí se añaden las múltiples y variadísimas formas de enlace entre las narraciones y fábulas aisladas, surge una estructura laberíntica ligada en todas direcciones y de dimensiones excepcionales, que apunta conscientemente hacia la confusión fascinada del lector.

Esta trama laberíntica posee una riqueza de formas verdaderamente caleidoscópica. Historias graves y alegres, sucintas y profusas se alternan en cambio asimétrico y constante. La riqueza temática va desde las catástrofes cósmicas (inundación de la Tierra, 1, 253 y ss., conflagración universal, 2, 1 y ss.), las escenas tumultuarias de combate (Perseo y Fineo, 5, 1 y ss., Lapitas y Centauros, 12, 182 y ss.) y las tragedias sangrientas (Penteo, 3, 511 y ss., Progne y Filomela, 6, 424 y ss.) hasta los temas tragicómicos (Midas, 11, 90 y ss.), burlescos (Galatea y Polifemo, 13, 750 y ss.) e idílicos (Filemón y Baucis, 8, 618 y ss.). En variaciones siempre nuevas se presentan historias de amor: narraciones sobre los amoríos de los dioses con mujeres y adolescentes mortales (por ej. Io, 1, 583 y ss., Jacinto, 10, 162 y ss. y otros); narraciones de carácter novelístico acerca de los trabajos y penas de jóvenes amantes, tanto con final feliz como desdichado (Píramo y Tisbe, 4, 55 y ss., Ifis y Ianthe, 9, 666 y ss.); relaciones eróticas contrarias a naturaleza (Biblis, 9, 447 y ss., Mirra, 10, 298 y ss.), historias de celos fatales (Céfalo y Procris, 7, 690 y ss.) y de amor conyugal que va más allá de la muerte (Ceix y Alcione, 11, 410 y ss.). A esta variedad de temas corresponde la matizada riqueza y mutabilidad del estilo, que según la situación descrita muestra un tono patético, sensible o irónico y humorístico. En el amplio abanico multicolor de las leyendas se suceden casi todos los estilos del antiguo arte narrativo.

Como nos enseña un pasaje altamente interesante de la obra erótica de juventud de Ovidio [16], las fábulas de la mitología, y en especial las leyendas de transformaciones y metamorfosis, eran para él productos del fértil capricho de los poetas *(fecunda licentia vatum)*. En correspondencia, para él son dichas leyendas el objeto de un juego puramente estético carente de intenciones edificantes. De este modo, los dioses y los demonios se ven disfrazados y transformados de tal manera que su sublimidad o su carácter terrorífico son puestos en tela de juicio. Tal un mozo presumido y vano, Mercurio alisa sus cabellos y adereza su manto antes de entrar en casa de su amada Herse (2, 732 y ss.). Las Furias se entretienen en los infiernos peinando las víboras de sus cabellos (4, 453 y s.). Las inverosímiles fantasías de las metamorfosis son acentuadas más todavía por el hecho

[16] Ovidio, *Amores*, 3, 12, 19-42.

de que Ovidio las presenta de manera plástica y las empapa de sutiles reflexiones. Mientras se transforma en una serpiente, Cadmos ruega a su esposa que enlace sus brazos, que aún poseen forma humana, antes de que se acabe de transformar completamente en reptil. Quiere seguir hablando con ella, pero su lengua, que se ha convertido entretanto en bífida, sólo es capaz de producir un silbido inarticulado (4, 581 y ss.). Ovidio tiene predilección por los hechos paradójicos: así, los ríos que lloran por la muerte de Orfeo se desbordan por efecto de sus propias lágrimas (11, 47 y ss.). En la pintura de situaciones espantosas la realidad es exagerada hiperbólicamente: así por ejemplo, la lengua recién cortada de Filomela murmura sus postreras palabras en la tierra; agonizando, se agita y alza como la cola seccionada de una serpiente y busca las huellas de su dueña (6, 558 y ss.). Las descripciones de lugares tradicionales de la épica antigua, tales como el palacio de los dioses, la bahía y el prado ameno, se ven aquí enriquecidos por la pintura fantasmagórica de las habitaciones de deidades personificadas, que reflejan la naturaleza de éstas en todos y cada uno de sus detalles (gruta de Somnus, 11, 592 y ss., casa de la Fama, 12, 39 y ss.).

La mayoría de los rasgos citados caracterizan a las *Metamorfosis* como una obra de arte anticlásica, en la que la realidad objetiva, agudamente observada por el poeta, se ve traspuesta a un plano fantástico de manera ingeniosa y caprichosamente juguetona. Muy alejada de la severidad moral de la *Eneida*, esta obra se propone única y exclusivamente fascinar y entretener de forma variada, ingeniosa y despreocupada. Su irradiación sobre la posteridad no ha sido por ello menor que la de la *Eneida*. Con excepción de las historias bíblicas, han sido las *Metamorfosis* la obra más veces ilustrada en los productos de las artes plásticas.

### *Poesía épica del primer Imperio*

La epopeya histórica nacional y la mitológico-heroica, que en la *Eneida* se confunden entre sí, se separan de nuevo en la época temprana del Imperio. El *Bellum civile* de Lucano (39-65 d. d. C.) representa el bosquejo genial de una epopeya histórica de radical modernidad, que rompe los moldes de la tradición. Por el contrario, las *Punica* de Silio Itálico (hacia el 25-101 d. d. C.), un poema sobre la Segunda Guerra Púnica, constituye el intento epigonal de renovar la epopeya histórica en estrecha vinculación con la *Eneida*. En prosecución y elaboración creadores del arte épico de Virgilio surgen además, en las *Argonautica* de Valerio Flaco († hacia el 90 d. d. C.) y en la *Thebais* y el *Achilleis* de Estacio (hacia el 45-95/6 d. d. C.), notables paralelos romanos de la épica mitológica de los griegos [17].

[17] La *Ilias Latina* de Bebio (?) Itálico, obra redactada antes del año 68 d. d. C. no resiste una comparación con estos poemas. La importancia de esta sucinta paráfrasis hexamétrica de la *Ilíada* radica exclusivamente en su difusión como libro escolar durante la Edad Media.

La épica histórica: Lucano. — En el *Bellum civile* de Lucano, la historia romana actual se torna una vez más objeto de la gran poesía épica. Cuando Lucano comenzó a componer esta obra, hacia el año 60 d. d. C., la guerra civil entre César y la oligarquía senatorial había concluido ya hacía más de cien años, pero había significado el cambio histórico decisivo hacia la Monarquía, firmemente asentada entre tanto aunque aceptada de mala gana por algunas partes de la aristocracia. La mentalidad republicana y la nostalgia por el antiguo Estado romano libre estaban aún vivas. En círculos senatoriales de la oposición se celebraban los aniversarios del nacimiento de los asesinos de César y eran redactadas biografías encomiásticas de Catón el Joven [18]. Este clima espiritual constituyó el caldo de cultivo del *Bellum civile*, en el que han hallado expresión todos los resentimientos contra el nuevo sistema de gobierno.

La vida y la obra del poeta están indisolublemente unidas. Como sobrino de Séneca, Lucano perteneció primeramente al círculo de amigos de Nerón, hasta que debido a rivalidades literarias con el monarca llegó la ruptura con éste. Lucano se unió a círculos de la oposición y el año 65 tomó parte en la conjuración de Pisón contra Nerón. Esta evolución se refleja en su poema épico. Mientras que los libros 1 al 3, publicados hacia el 62 ó 63, atacan simplemente a la persona de César, en los posteriores es la monarquía misma el blanco de sus violentas diatribas. Tras el descubrimiento de la conspiración contra Nerón, Lucano fue condenado al suicidio. El joven poeta, que apenas si había cumplido los veinticinco años, dejó su gran obra como fragmento inacabado.

El *Bellum civile* está estructurado en grupos de cuatro libros cada uno. Los libros 1 al 4 abarcan los sucesos del primer año de hostilidades: la entrada de César en Italia y la retirada de Pompeyo a Grecia (1-2); la estancia de César en Roma y la batalla naval de Massilia (3); la capitulación de los ejércitos pompeyanos en España y las derrotas de los cesarianos en la costa dalmatina y en África (4). Si el resultado final de esta pugna está todavía en el aire al término de estos primeros cuatro libros, los siguientes, 5 al 8, nos presentan el giro de la guerra favorable a César. Además de las operaciones militares hasta la terminación de las luchas en torno a Dirraquio, los libros 5 y 6 contienen dos episodios dramáticos de gran aliento, que preludian el combate decisivo de Farsalo: el interrogatorio del oráculo del Delfos por Apio (5, 71 y ss.) y el de la hechicera de Tesalia, Ericto, por Sexto Pompeyo (6, 569 y ss.). En el libro 7 se describe la victoria de César en Farsalo, y en el 8 la huida de Pompeyo a Egipto y su asesinato. Como nuevo contrincante de César se presenta en el libro 9 a Catón el Joven, a cuya heroica marcha a través del desierto libio, descrita en el

[18] Sobre esto v. R. MacMullen, *Enemies of the Roman Order*, Cambridge Mass., 1966, páginas 1-45.

libro 9, se subordina por vía de contraste, en el libro 10, el asedio de César durante el motín de Alejandría. En plena descripción de este alzamiento se interrumpe la obra (10, 546). La estructuración de los libros precedentes indica que también la tercera parte de la obra estaba planeada y concebida en otros cuatro libros, en los que sin duda había de ser descrita la campaña de África y, al igual que al término del libro 8 la catástrofe de Pompeyo, el suicidio de Catón como final del libro 12 y de la obra. No se sabe con certeza si la epopeya había de concluir con la muerte de Catón o si sería proseguida hasta el asesinato de César [19]. En favor de esta segunda alternativa puede aducirse la minuciosa exposición de que es objeto Bruto, el asesino de César (2, 234 y ss., 9, 17 y s.). En este caso, la obra total habría estado concebida como dos grupos de cuatro libros cada uno dedicados a la lucha contra Pompeyo, y otros tantos sobre las enconadas pugnas contra los restos del partido libertario.

La guerra civil es considerada por Lucano como un acontecimiento que pesa decisivamente hasta el momento presente de la historia de Roma. Desde la batalla de Farsalo persiste el conflicto entre la libertad y el emperador (7, 695 y s.); en esta batalla se decidió sobre el destino de la posteridad (7, 639 y ss.). Esta concepción, condicionada por las experiencias históricas del tiempo, determina la valoración de que son objeto los protagonistas. César es pintado, muy unilateralmente, como un sedicioso abyecto y un tirano, el equívoco Pompeyo es presentado como una figura trágica llena de noble resignación, y Catón, símbolo de la negación radical de las realidades creadas por César, es glorificado como «verdadero padre de la Patria», digno de los honores de la apoteosis, reservados tan sólo a los emperadores (9, 601 y ss.). En las luchas entre César y Pompeyo se elabora el contraste entre la vertiginosa ascensión de un asesino carente de escrúpulos y el incontenible ocaso de un glorioso caudillo militar abandonado por la fortuna, y en el antagonismo entre César y Catón se presenta la oposición moral entre el tirano desalmado y atroz y el patriota que defiende denodadamente la libertad de la república. Consecuencia última y lógica de esta visión es que la acusación de Lucano se dirija no sólo contra la persona de César, sino también contra los poderes divinos que rigen la historia. César es presentado como favorito de la Fortuna; la derrota de Pompeyo, como un «crimen de los dioses» (8, 55). Esta concepción de un destino radicalmente perverso contrasta negativamente con la imagen positiva de la historia presentada en la *Eneida*. Precisamente porque el destino es de una maldad aviesa, el hombre noble y de acrisolada moral como Catón se opone necesariamente a él hasta las últimas consecuencias, y en su derrota se alza como vencedor moral sobre los demonios de la historia.

[19] V. sobre este punto P. Syndikus, *op. cit.*, págs. 118 y ss. y W. Rutz, en *Lucan (op. cit.)*, págs. 212 y ss.

En una antítesis osada y provocadora (1, 128) Lucano formula así este pensamiento: los dioses han hallado placer en la causa del vencedor; Catón, por su parte, en la del vencido *(victrix causa deis placuit, sed victa Catoni).*

La epopeya de la caída histórica de la Roma libre es al mismo tiempo una epopeya de la muerte. Los ejércitos reclutados por Pompeyo entre los pueblos de Oriente forman el gigantesco cortejo fúnebre de su entierro (3, 290 y ss.). La muerte muestra su rostro más pavoroso en las múltiples formas de un morir violento, que Lucano conjura de manera verista e hiperbólica en la descripción de la batalla naval de Massilia (3, 538 y ss.) y de la plaga de víboras durante la marcha de Catón a través del desierto (9, 734 y ss.). Al mismo tiempo, la muerte ofrece la oportunidad de suprema y perfecta realización de sí mismo. Para el moribundo Pompeyo es el instante de mostrar acrisolamiento ante las miradas de las generaciones posteriores, fijas en él llenas de expectación (8, 622 y ss.). Enardecidos por el extático entusiasmo, por el frenesí de la muerte que anima a Vulteyo, los cesarianos cercados en Salonas triunfan sobre su desesperada situación dándose recíprocamente la muerte (4, 474 y ss.). En la marcha a través del desierto libio, que Lucano convierte en un grandioso símbolo de resistencia viril frente a un entorno cruel, Catón se convierte para sus compañeros de fatigas en el maestro del morir heroico (9, 881 y ss.).

Con su *Bellum civile*, Lucano creó un poema épico moderno que se aparta conscientemente de la visión mitológica del mundo propia de la épica tradicional y refleja la cosmovisión filosófica y científica de su época sobre el fundamento de la física y la antropología estoicas. Así, en el banquete que Cleopatra ofrece a César, la conversación no se ve amenizada por una historia de dioses o de héroes, sino por una descripción de las crecidas del Nilo (10, 194 y ss.), la más famosa de entre las numerosas digresiones geográfico-científicas que ofrece el poema. Pero la novedad más decisiva consiste en la eliminación de una acción divina antropomorfa que abarca y envuelve las acciones humanas, lo que fue considerado por los contemporáneos como una intolerable ruptura con la tradición [20]. Lucano sustituyó la intervención de los dioses por la del hado *(fatum)*, la Fortuna y los dioses, en una terminología de cuño filosófico, y con la singularidad además de que, volviendo del revés con ademán provocador la doctrina estoica de la bondad de la providencia divina, califica a ésta de maligna. En su obra integra, por el contrario, todas aquellas manifestaciones de lo sobrenatural que desempeñaban un papel en la vida pública de la época, tales como apariciones en sueños (3, 9 y ss.), prodigios (1, 522 y ss., 7, 151 y ss.), astrología (1, 638 y ss.), magia y necromancia (6, 437 y ss.).

Corresponde al carácter de profesión de creencias que es propio de la obra su forma subjetiva de narración, a la que se atiene el poeta hasta

[20] Petronius, *Satyrica*, 118, 6.

las últimas consecuencias. Mientras que en la epopeya de gran aliento la actitud narrativa objetiva sólo se abandona en casos excepcionales, constituye casi una ley estilística del *Bellum civile* el que el poeta intervenga constantemente en la narración con preguntas airadas y efusivas, con exclamaciones e invocaciones y hasta con vehementes interpelaciones. Así por ejemplo, a la pintura de la batalla de Farsalo antecede una lamentación, que abarca 73 versos, sobre las consecuencias históricas que acarreará esta catástrofe y que culmina en una desesperada invectiva contra el divino gobierno del mundo (7, 387-459). En tales intervenciones brillan con máximo esplendor las dotes retóricas de Lucano, verdaderamente soberanas y acrisoladas en los ejercicios declamatorios de las escuelas retóricas de la época. No obstante resulta más que problemático designar a su poema épico, por sola esta causa, como retórico, y ello porque esta etiqueta no resulta adecuada a sus altas cualidades artísticas, que apuntan a una participación directa y emocional en la acción épica. Esta tendencia fundamental de su arte expositivo queda manifestada claramente en la pintura de la fuga de Pompeyo durante la batalla de Farsalo (7, 677 y ss.). En ella, como durante todo el poema, Lucano designa enfáticamente a Pompeyo con su sobrenombre de *Magnus*, «el Grande»:

*Tum Magnum concitus aufert*
*a bello sonipes non tergo tela paventem*
*ingentesque animos extrema in fata ferentem.*
*non gemitus, non fletus erat, salvaque verendus*
*maiestate dolor, qualem te, Magne, decebat*
*Romanis praestare malis. non inpare voltu*
*aspicis Emathiam: nec te videre superbum*
*prospera bellorum nec fractum adversa videbunt;*
*quamque fuit laeto per tres infida triumphos*
*tam misero Fortuna minor. iam pondere fati*
*deposito securus abis: nunc tempora laeta*
*respexisse vacat, spes numquam inplenda recessit;*
*quid fueris, nunc scire licet. fuge proelia dira*
*ac testare deos nullum, qui perstet in armis,*
*iam tibi, Magne, mori. ceu flebilis Africa damnis*
*et ceu Munda nocens Pharioque a gurgite clades,*
*sic et Thessalicae post te pars maxima pugnae*
*non iam Pompei nomen populare per orbem*
*nec studium belli, sed par quod semper habemus,*
*Libertas et Caesar, erit; teque inde fugato*
*ostendit moriens sibi se pugnasse senatus.*

(Y entonces el espoleado corcel arrastró al Grande lejos de la batalla; no temió las flechas a sus espaldas y se dirigió con elevado valor hacia sus postreros destinos. No hubo allí gemidos ni llanto, sino tan sólo un dolor que provocaba respeto profundo y no menoscababa la dignidad, tal y como era propio de ti, oh Magno, consagrar a la desdicha romana. Con miradas no alteradas contemplas Emathia. Los favores bélicos nunca te vieron soberbio, ni quebrantado te verán los reveses. Y lo mismo que en el júbilo de tres victorias, así también es inferior a ti la infiel Fortuna en la miseria. Ya has depuesto el fardo del destino y te alejas, libre de cuidados. Ahora se te concede mirar hacia los tiempos felices. La esperanza que jamás había de verse cumplida se ha retirado. Te es concedido ahora saber quién fuiste. Huye de los horrendos combates y llama a los dioses por testigos de que ninguno de los que siguen luchando muere por ti, Magno. Al igual que las lamentables pérdidas en el África y la infame Munda y la matanza en las olas de Faros, así también, tras tu marcha, no será la mayor parte de la batalla tesálica sostenida ya por el nombre universalmente famoso de Pompeyo ni por la pasión de la guerra, sino por esa pareja guerrera que para siempre nos queda: la libertad y el César. Después de que huiste de allí, el Senado mostró, muriendo, que había combatido para sí propio).

En el párrafo que precede a estos versos, Lucano motiva de manera positiva la huida de Pompeyo tras del giro decisivo impuesto por César a la batalla: Pompeyo se decide por la fuga para evitar el derramamiento de sangre por causa sólo de su persona (654 y ss.). De lo que se trataba ahora era de mostrar que la huida del gran caudillo no era una fuga cobarde (677-79), y así se nos dice que cabalga cara a su destino impávido y heroico. La rima de los versos 678/9 *(paventem/ferentem)* acentúa esta afirmación explícitamente. Además era preciso presentar al lector la actitud inconmovible y enteriza de Pompeyo (680/686 a). Con el verso 686 b se inicia un nuevo hilo de ideas, que destaca los aspectos positivos de la fuga. Esta es presentada primeramente como una abdicación: Pompeyo ha llevado a cumplimiento el curso de su vida (686 b/689 a). Además, mediante su huida deja abierto el camino para el gran vuelco de la guerra civil (689 b/697): la parte de la batalla de Farsalo que sigue a la fuga de Pompeyo no será ya, como todas las restantes batallas de la guerra civil, una lucha por Pompeyo, sino una lucha por la libertad, que no ha concluido aún en los días en que vive y escribe el poeta. En la agresiva expresión *par quod semper habemus, Libertas et Caesar,* este último nombre designa tanto al hombre Julio César, el dictador, como a los monarcas romanos que llevaron asimismo tal nombre. La mayor parte de todo este párrafo, a partir del verso 681, está caracterizada por una serie de apóstrofes encomiásticos de Pom-

peyo, con lo que se ofrece al lector la ilusión de una participación directa en el acontecer. Para este fin se le hace retroceder a la época de los sucesos de Farsalo, lo que halla su expresión más evidente en el empleo del futuro (verso 684: *videbunt;* verso 696: *erit).* De este modo, el lector toma contacto con los acontecimientos como espectador inmediato, participando de ellos activamente, sobrecogido ora de dolor, ora de admiración.

El *Bellum civile* es un poema épico de cualidades superlativas. En él se expone una guerra que es «más que una guerra civil» (1, 1). El furor profético de la Pitia délfica (5, 161 y ss.) está configurado como suprema potenciación del éxtasis de la Sibilia de Cumas en la *Eneida* (6, 77 y ss.). La violenta tempestad marina en la que se ve envuelto César (5, 597 y ss.) supera todas las descripciones anteriores de tales tempestades contenidas en la poesía antigua. En pasajes decisivos, fórmulas de valor superlativo apuntan hacia el «non plus ultra» de eventos gigantescos, desmesurados (6, 48 y ss.; 7, 408 y ss.). Los personajes se ven estilizados en figuras descomedidas, de una monumentalidad estatuaria.

La crítica contemporánea de Lucano halló mucho que oponer a éste. Se dijo que no era un poeta, sino un historiador [21]; otros afirmaron que su poema épico resulta adecuado como modelo para oradores, mas no para poetas [22]. No obstante estas críticas, el *Bellum civile* alcanzó un inmenso éxito de público. «Algunas gentes no me consideran un poeta; pero el librero que me vende está persuadido de ello»: así reza un epigrama de Marcial pensado como frontispicio de un ejemplar del poema de Lucano (14, 194).

La poesía épica de carácter histórico: Silio Itálico. — Silio Itálico representa el tipo del aristócrata acaudalado y culto que tras una brillante carrera política y forense se dedica a la poesía en los últimos años de su vida [23]. Después de retirarse de la escena pública comenzó a escribir, hacia el 80/81 d. d. C., su poema épico *Punica,* un canto en diecisiete libros sobre la Segunda Guerra Púnica que concluyó, poco antes de su muerte, en el año 101. Cómo deseaba Silio, que admiraba a Cicerón y a Virgilio [24], que fuese comprendida la totalidad de su producción literaria, nos lo evidencia un epigrama de Marcial dedicado a las *Punica* (7, 63): después de ejercer, como orador forense, la actividad pública del «gran Cicerón», Silio se volvió al «arte sagrado» de Virgilio.

[21] Este juicio nos ha sido transmitido por el comentador de Virgilio Servio, quien lo refiere a la *Eneida,* 1, 382.

[22] Quintiliano, *Institutio oratoria,* 10, 1, 90.

[23] En el círculo de amigos de Plinio el Joven hubo numerosos cónsules que se ejercitaban como poetas aficionados; comp. las epístolas de éste, 3, 1, 7; 4, 3, 3. Ibid., 3, 7 sobre la vida y la persona de Silio.

[24] Silio adquirió una finca campestre que había pertenecido a Cicerón, así como la tumba de Virgilio, que mandó restaurar (Marcial, *Epigrammata,* 11, 48, 50). Sobre su culto a Virgilio, v. Plinio, *Epistulae,* 3, 7, 8.

Las *Punica* se estructuran en tres ciclos de libros. Los libros 1 y 2 pintan el ataque de Aníbal a Sagunto y la destrucción de esta ciudad, aliada de Roma. A este prólogo sigue luego, en la serie de libros que va del 3 al 10, la fase de las derrotas romanas. Tras el relato del paso de los Alpes por Aníbal en el libro 3 se describen en los libros 4 y 5, dedicados casi exclusivamente a la pintura de acciones bélicas, las batallas del Ticino (Tesino) y Trebia (4), así como la catástrofe del lago Trasimeno (5). Como contrapeso de estas derrotas aniquiladoras, las gestas romanas de la Primera Guerra Púnica conjuran en el libro 6 las descripciones del heroísmo de Régulo y de las pinturas del templo de Literno, antes de que en el libro 7 se alcance un nuevo plano de la acción épica con la descripción de la táctica de dilación empleada con éxito por el dictador Fabio. En fuerte contraste con este pasajero impulso se describen en los libros 8 al 10 la batalla de Cannas y los acontecimientos preparatorios de la misma. Silio configura esta catastrófica derrota como culminación de toda la guerra y le asigna un puesto central en su poema épico. El ciclo de los libros 11 al 17 pinta el giro favorable a Roma que van tomando poco a poco los acontecimientos bélicos. Los tercetos de los libros 11 al 13 y 15 al 17 están separados entre sí por la descripción, en el libro 17, de la conquista de Sicilia. En los libros 11-13 se narran los combates en el Sur de Italia, que inicia la defección de la ciudad de Capua y concluye la reconquista de dicha plaza (11, 28 y ss., 13, 94 y ss.), y como nuevo punto culminante la fallida marcha de Aníbal contra Roma (12, 479 y ss.). Ya en la segunda mitad del libro 13 aparece en primer plano, con la figura de Escipión el Africano, el protagonista de los libros 15-17. La invocación de los muertos organizada por Escipión en la segunda parte del libro 13 y la profecía del futuro a ella vinculada preludian su victoria en la siguiente triada de libros, victoria que será coronada por la decisiva batalla de Zama (17, 292 y ss.). Como consecuencia de la importancia que otorga Silio a las derrotas romanas, los ciclos de sus libros poseen un diferente grado de intensidad y condensación. Mientras que ocho libros (3 al 10) están dedicados a describir las catástrofes de los años 218 al 216 a. C., los siguientes siete (11 al 17) abarcan el período histórico que va del otoño de 216 hasta el año 201 a. C.

En el poema se cantan las hazañas de una época remota, transfigurada por la distancia, en la que la *virtus*, la *pietas* y la *fides* romanas triunfaron al fin sobre la *perfidia* y la *discordia* intestina de los cartagineses. En la configuración formal de estos acontecimientos tan lejanos en el tiempo ocupa nuevamente su antiguo lugar de honor la intervención antropomorfa de los dioses. La encarnizada lucha, de diecisiete años de duración, es interpretada con espíritu optimista como una medida educativa del supremo dios, atento al acrisolamiento y fortalecimiento de la *virtus Romana* (3, 572 y ss.). Esta vuelta hacia un pasado claramente idealizado es consecuen-

cia del malestar sentido frente a la posterior evolución histórica y frente a los tiempos presentes. Roma, nos dice Silio (9, 351 y ss.), no volverá jamás a ser tan grande como lo fue durante las derrotas sufridas ante las tropas cartaginesas de Aníbal. El poeta compara el benévolo trato dado por Marcelo a la ciudad de Siracusa con la codicia de los gobernadores, sólo sofrenada por la autoridad del emperador (14, 684 y ss.). Manifestaciones positivas sobre la propia época histórica sólo aparecen en la obligada alabanza a la dinastía reinante (3, 594 y ss.). Persuadido, al igual que muchos de sus coetáneos, de la inferioridad de los tiempos presentes [25], Silio se apartó de ellos para hallar consuelo y edificación en la vieja época heroica de Roma.

La estructura formal de las *Punica* se orienta estrechamente hacia la *Eneida,* de la que Silio copia numerosos episodios. De las epopeyas homéricas tomó sobre todo aquellas escenas que no están integradas en la *Eneida.* La batalla naval de Siracusa (14, 353 y ss.) constituye un paralelo de la de Massilia, descrita por Lucano en su *Bellum civile* (3, 538 y ss.). En la mayoría de las imitaciones se limita Silio a repetir, variándolo, el texto de sus dechados, y sólo raras veces intenta llegar hasta su altura o superarlos. Es aquí donde se evidencia la debilidad característica de su potencia creadora. El cuidado y atildamiento con que escribe Silio —enjuicia un contemporáneo, Plinio el Joven [26]— fueron siempre mayores que sus dotes poéticas. Así, también en la pintura de las grandes derrotas romanas resulta malograda, en pasajes decisivos, la potenciación del acontecer histórico real mediante la exposición sucesiva de combates épico-heroicos que desembocan en un duelo singular de ambos protagonistas. Cuando, en la batalla del lago Trasimeno, el caudillo romano Flaminio y Aníbal pueden enfrentarse al fin, tras de larguísimos preparativos, se ven apartados uno de otro por un terremoto instantes antes de iniciar su duelo singular (5, 607 y ss.), porque Silio no quiere enfrentarse de manera tan paladina con la verdad histórica tradicional [27]. Esta solución, más que dudosa, ofrece una ojeada muy significativa sobre la problemática que se le planteaba a un autor epigonal que, a diferencia de Lucano, procuró exponer un tema histórico a la manera de la época homérico-virgiliana.

Poesía épica mitológica: Valerio Flaco. — El senador Valerio Flaco escribió sus *Argonautica* entre los años 72 y 88 d. d. C. aproximadamente. Con este poema provocó intencionadamente la comparación con una de

[25] El testimonio más evidente de este talante de ánimo lo ofrece el proemio al *Agricola* de Tácito; cf. además Plinio, *Epistulae,* 2, 20, 12. 3, 21, 3.

[26] *Epistulae,* 3, 7, 5.

[27] Del mismo modo, en la descripción de la batalla de Cannas se presentan juntos a Escipión y a Aníbal, que poco más tarde, tras de iniciarse el duelo singular y por fidelidad a la verdad histórica, son de nuevo separados (9, 470 y ss.).

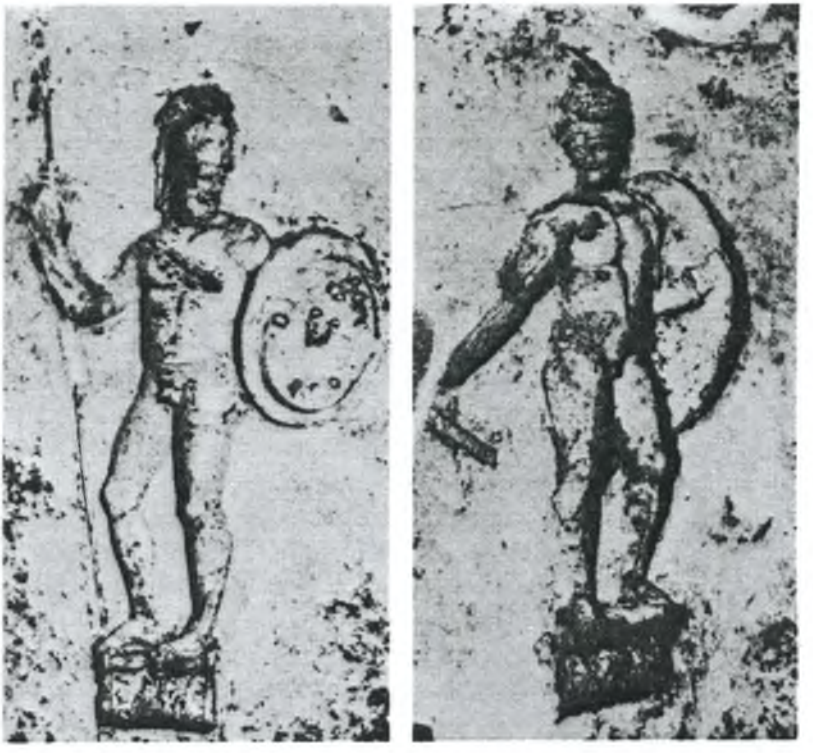
las más famosas epopeyas griegas, la obra del mismo título de Apolonio de Rodas, que había traducido al latín, en el siglo I a. C. Publio Terencio Varrón [28]. Los fragmentos de esta traducción muestran que Varrón creó una producción de elevada calidad artística estrechamente ceñida al modelo original. Valerio, por el contrario, se propuso narrar de nuevo el viaje de los argonautas de acuerdo con la idea que se había forjado él mismo acerca de la poesía épica de la mano de la *Eneida*.

Apartándose de Apolonio y estimulado por las dimensiones histórico-universales de la *Eneida*, Valerio coloca en el centro mismo de su poema el significado transcendental del viaje de los argonautas hasta la Cólquida. Júpiter interpreta dicho viaje, en un discurso programático (1, 531 y ss.), como supresión de las barreras que separan a los pueblos, como comienzo del derrumbamiento de Asia y de la hegemonía de Grecia. El caudillo de los bébricos, Amyco (a quien derrotará el argonauta Pólux), que en el poema de Apolonio es un homicida brutal y primitivo (2, 1 y ss.), se convierte aquí en un espantoso guardián que vigila la entrada del Bósforo y quiere impedir a los griegos el acceso al Mar Negro (4, 220 y s., 317 y s.). El paso del navío Argos por entre las Simplegadas, a la salida del Bósforo, abre por vez primera las regiones del Ponto, cerradas hasta entonces al ámbito mediterráneo (4, 711 y ss). Frente a los pueblos bárbaros de este nuevo mundo, una muchedumbre gigantesca de tribus sarmáticas y escitas, se alzan los argonautas al lado de los cólquidos en una sangrienta batalla, obra de la imaginación de Valerio, descrita en el libro 6. Esta amplia concepción del poema épico se corresponde con el *pathos*, típicamente romano, de la fama y la inmortalidad. Mediante una visión de la Gloria se ve Jasón inflamado de entusiasmo por la peligrosa expedición (1, 76 y ss.). Ya en el mismo proemio se nos anuncia, como conclusión triunfal de la epopeya, la elevación del Argos a las constelaciones (1, 4).

Valerio consideró la epopeya de Apolonio como una obra carente de espíritu heroico y de dramatismo. De este modo se le antojó un defecto el que, en ella, Hércules no destaque durante el viaje de los argonautas por ninguna de sus hazañas. Por ello añadió a su exposición el salvamento de Hesione por Hércules ante un monstruo marino (2, 445 y ss.). Como inadecuado por entero al «hypsos» épico se le antojó igualmente la motivación de la pasión amorosa de Medea por Jasón mediante un flechazo de Eros, tal y como la pinta Apolonio (3, 275 y ss.). En su configuración de dicho episodio, Medea se ve precipitada en el frenesí amoroso por el cinturón mágico de Venus, que Juno hace llegar a sus manos (6, 458 y ss., 668 y ss.). Más tarde, su desesperada resistencia contra el fuego de pasión que la consume es aplastada brutalmente por Venus, que se le aparece en la figura de su hermana de padre, Circe (7, 193 y ss.). La gran epopeya requie-

[28] Impreso en W. Morel, *op. cit.*, págs. 93-96.

re gestas heroicas y una muerte igualmente heroica; por ello transforma Valerio la batalla nocturna entre los doliones y los argonautas, que Apolonio bosqueja de pasada (1, 1012-1052), en una serie de sangrientos asesinatos (3, 43-272), y en el libro 6 presenta la descripción de la batalla entre los argonautas y los sármatos y escitas. Su convicción de que las escenas crueles y horrendas son de alto valor épico lo evidencia la minuciosa descripción (2, 107-310) del asesinato de los varones lémnicos, que Apolonio apenas si roza de pasada (1, 609-632). La fuerza trágica de éste y de otros



*Figuras heroicas de guerreros.* Relieves en estuco de las termas suburbanas de Herculano.

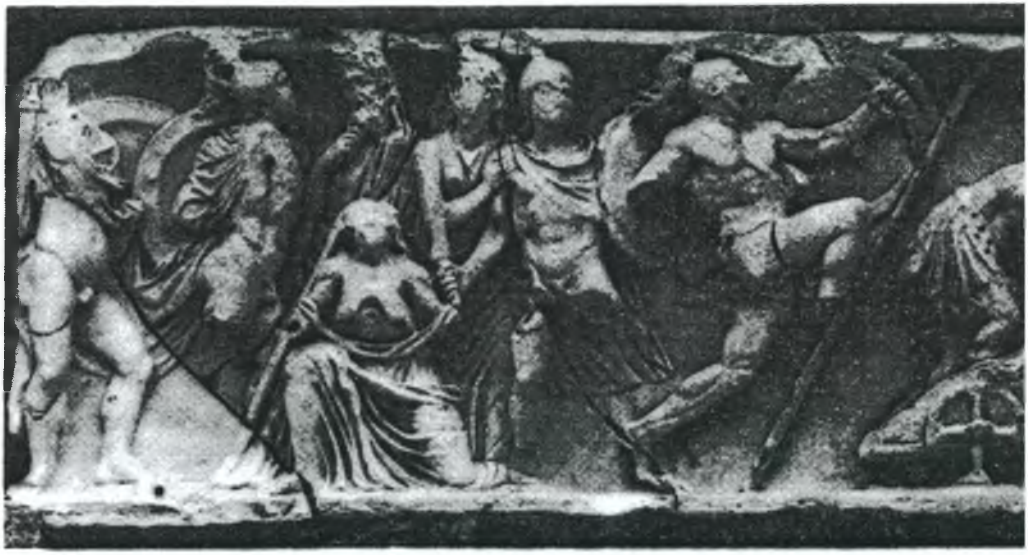
episodios semejantes queda reforzada por el hecho de que todos ellos son desencadenados por los arteros engaños de deidades ofendidas y crueles (2, 82 y ss.; 3, 19 y ss.; 6, 467 y ss.). A diferencia de Apolonio, Valerio busca en todo momento la concentración dramática. El asedio a que son sometidos los argonautas durante su viaje de retorno por parte de sus perseguidores cólquidos y la boda de Jasón y Medea constituyen en la obra de Apolonio dos escenas separadas (4, 331 y ss.; 1, 170 y ss.). Valerio combina ambos episodios de manera hábil: los argonautas celebran en la desembo-

cadura del Danubio las bodas de Jasón y Medea cuando en medio de la fiesta irrumpen los escuadrones cólquidos (8, 259 y ss.).

La arquitectura bimembre del poema se presenta como una reestructuración (orientada hacia la forma de la *Eneida)* de las *Argonautika* de Apolonio. Este, en efecto, había dividido en dos partes su epopeya, integrada por un total de cuatro libros, asignando a los dos primeros las aventuras durante el viaje a la Cólquida y a los dos últimos las acaecidas en la Cólquida misma y durante el viaje de retorno. Valerio no retoma la división en cuatro libros, pero sí la del contenido narrativo en dos partes, aunque con la modificación decisiva de que la segunda mitad de la obra se inicia en el interior del libro quinto (5, 217). El modelo de este desplazamiento del ensamblaje de la obra al quinto libro es sin duda la dicotomía de la *Eneida,* cuya primera mitad se prolonga hasta los comienzos del libro séptimo (hasta el verso 36) [29].

Mientras que Valerio se orienta estrictamente, para la estructuración de su obra en dos partes, hacia el ejemplo de la *Eneida,* se evidencia al mismo tiempo como un artista del lenguaje de notable personalidad propia. Entre los poetas épicos romanos él es el maestro de un arte narrativo enérgico, que avanza con paso rápido y seguro. Su exposición, siempre rebosante de tensión interna, está caracterizada por los resúmenes apretados y sucintos, los bruscos cambios de perspectiva y un colorido fuerte y vibrante. Su dicción, comprimida al máximo, roza a veces la oscuridad en la concisión y osadía de la expresión: «tinieblas ardientes» *(ardentes tenebrae)* preceden al fuego mezclado con humo que lanzan los toros resoplantes de furia de Eetes, rey de los cólquidos (7, 566). Una y otra vez configura Valerio el dinamismo apasionado y convulso de los movimientos y emociones violentas, tanto corporales como anímicos. De aquí su predilección por las expresiones del precipitarse o del irrumpir, del deslumbrar y del destellar. Con mayor frecuencia que en poetas épicos anteriores sirven en él las comparaciones y metáforas de gran fuerza plástica para describir las emociones psíquicas. La excitación airada de Eetes es comparada con la hinchazón de una ola poderosa que surge de las profundidades (5, 521

[29] Esta imitación de Virgilio resulta interesante por lo que respecta al número de libros de la obra, que se interrumpe bruscamente en la narración de las aventuras del viaje de retorno, en el libro octavo, verso 467. La cuestión de si la epopeya no fue concluida por su autor o si el resto se ha perdido para nosotros debe ser resuelta con altísima probabilidad en favor de esta segunda hipótesis, debido a la imitación de la dicotomía de la *Eneida.* Porque la cesura en el libro quinto, siguiendo el ejemplo de la articulación de la obra en el libro séptimo de la *Eneida,* hace suponer con claridad, y en correspondencia con la división de esta última en 12 libros, una estructuración de las *Argonautica* en ocho. Esta suposición se ve apoyada por la reflexión de que el número de ocho libros representa la duplicación del volumen de cuatro libros, que es el del poema épico de Apolonio. Según ello deberían haberse perdido algunos cientos de versos, que constituían la conclusión del libro octavo y de la totalidad de la obra.



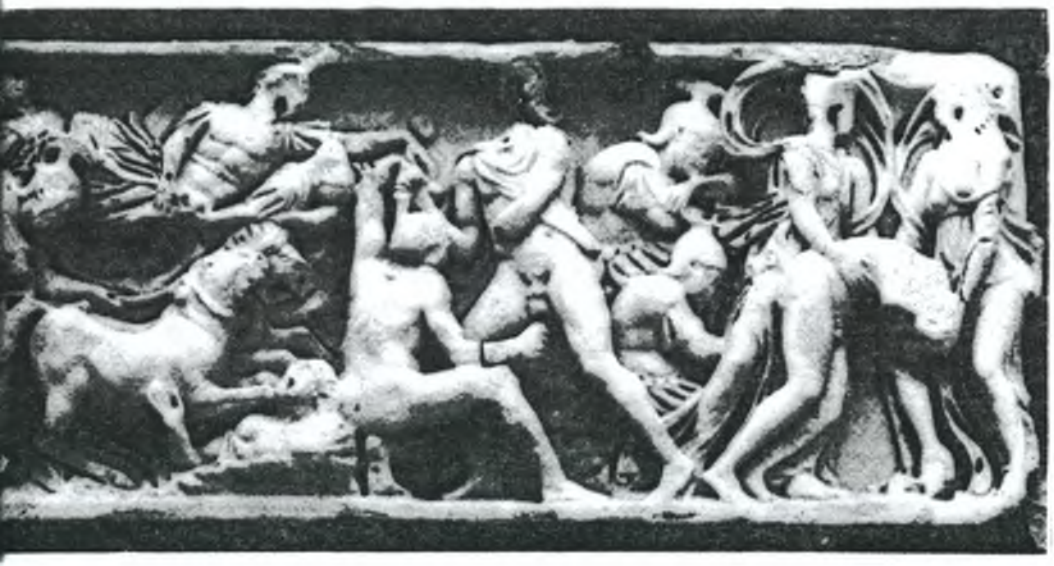
*La batalla de Tebas.* Relieve de un sarcófago, incorporado a un muro de la terraza de la villa Doria Panfilia de Roma. Siglo II d. d. C. De izquierda a derecha: Yocasta suplicante entre sus hijos Polinice y Eteocles; tras de ellos Edipo y Antígona; Capaneo toma al asalto los muros de Troya; Anfiareo es engullido por la tierra; el fratricidio recíproco de los hijos de Edipo (al fondo de ésta y de la anterior escena los cadáveres de Partenopeo, Hipomedón y Tideo); entierro de Polinice por Antígona y su esposa Argia.

y ss.); la súbita efervescencia de la pasión amorosa de Medea, con el repentino cambio de un suave viento sur en un huracán furioso (6, 664 y ss.). Este arte expresivo de gran intensidad afectiva es lo que constituye la originalidad de las *Argonautica.*

ÉPICA MITOLÓGICA: ESTACIO. — La épica mitológica del Imperio temprano alcanza su culminación con los poemas *Thebais* y *Achilleis* de Estacio. El poema *Thebais,* comenzado por Estacio hacia el 78 ó 79 y concluido hacia el 90-92 d. d. C., alcanzó un éxito arrollador [30], quizá porque correspondía plenamente al gusto de la época. El poema *Achilleis,* que empezó a componer a continuación, hubo de quedar en fragmento a causa de la muerte del poeta hacia el 95 ó 96 d. d. C. Del poema épico histórico *De bello Germanico,* dedicado a glorificar las guerras que el emperador Domiciano libró con las tribus germánicas de los catos (81-96 d. d. C.), sólo ha llegado hasta nosotros un breve fragmento.

Con la campaña de los siete contra Tebas eligió Estacio para su obra principal un tema que había sido tratado ya varias veces en la épica y la tragedia griegas. Mientras que la recepción y modificación de la tragedia de *Hipsipila, Fenisas* e *Hicétidas* de Eurípides es evidente en la *Thebais,*

[30] Estacio, *Thebais,* 12, 812 y ss. y *Silvae,* 4, 7, 25 y ss.; Juvenal, *Saturae,* 7, 82 y ss.



no es posible hoy determinar con exactitud su posición con respecto a los perdidos textos de la vieja *Thebais* (siglo VIII a. C.) y de la epopeya, igualmente perdida para nosotros y que llevaba el mismo nombre, de Antímaco de Colofón (hacia el 400 a. C.). Pero como algunos fragmentos del poema de Antímaco evidencian que Estacio se apartó de él en determinados pormenores de contenido, no debe ser subestimado el carácter autónomo y personal de éste último.

Mucho más decisiva fue la fuerza troqueladora de la poesía épica de Virgilio y de sus continuadores. La acentuada modestia con la que Estacio subordina la *Thebais* a la *Eneida* (10, 445 y ss., 12, 816 y s.) muestra con claridad que toda su ambición radicaba en alcanzar al gran maestro inalcanzable. Siguiendo el modelo de la *Eneida,* estructuró la *Thebais* en dos grupos de seis libros y creó paralelos brillantes, a veces incluso congeniales, de los famosos episodios virgilianos. En sus exposiciones hay un eco poderoso de la pintura de los crímenes y lo demoníaco tal y como están contenidos en las tragedias de Séneca y en el *Bellum civile* de Lucano. Característica es, por último, la tendencia a la exageración. La descripción de la gruta de Somnus en las *Metamorfosis* de Ovidio (11, 592 y ss.) es sobrepujada por Estacio (10, 84 y ss.), y en la narración que hace *Hipsipila* del asesinato de los varones lémnicos (5, 29 y ss.) deja asimismo atrás el tratamiento del tema por Valerio Flaco (2, 82 y ss.).

La primera mitad de la *Thebais* se divide a su vez en dos triadas de libros. El arco temático de los libros 1 al 3 se tiende desde la maldición de Edipo contra sus hijos Eteocles y Polinice hasta la decisión bélica tomada en Argos. Mientras que la Furia Tesífone, llamada por Edipo, desenca-

dena la enemistad de ambos hermanos (1, 46 y ss.), Júpiter instiga la guerra entre Argos y Tebas (1, 197 y ss., 3, 218 y ss.). De este modo, las fuerzas de las profundidades y de la altura cooperan al nacimiento y desarrollo de la catástrofe. Inconteniblemente se vuelcan los acontecimientos hacia la guerra final, por encima de los intentos de dioses y hombres encaminados a impedirla. Entre los momentos culminantes de esta triada cabe destacar las escenas nocturnas de carácter dramático y demoníaco (1, 336 y ss., 2, 89 y ss., 2, 496 y ss., 3, 1 y ss., 3, 420 y ss.).

La triada de los libros 4-6 es inaugurada, con poderoso ademán, por la puesta en marcha de los ejércitos argivos y el catálogo de sus siete caudillos. En su decurso posterior (a partir de 4, 646) se expone la estancia de los siete en Nemea, acreditada por la tradición mitográfica. Los citados siete fundaron, según la tradición, los Juegos Nemeos en honor del niño Ofeltes, que fue muerto por un dragón en un momento en que lo dejó solo un instante su aya Hipsipila, que quería mostrar una fuente de agua al ejército sediento. Esta temática narrativa, rica en situaciones patéticas, está integrada plenamente en la estructura general de la obra: Baco, dios protector de Tebas, ocasiona la sed del ejército argivo para retrasar la guerra (4, 670 y ss.). En la muerte de Ofeltes, el vidente Anfiarao reconoce la ominosa anticipación de la catástrofe que acabará con los ejércitos (5, 733 y ss.). Los juegos fúnebres en honor de Ofeltes se presentan como ejercicios preliminares de la guerra tebana (6, 1 y ss.). En ellos combaten entre sí los caudillos militares caracterizados al comienzo de la triada, antes de que en la segunda parte de la obra se expongan sus hazañas heroicas y su catástrofe final.

La guerra tebana ocupa los libros 7 al 11 de la segunda mitad de la obra. Como las unidades de acción de las tres jornadas de lucha y las unidades de los libros se entretejen entre sí, estas cinco unidades forman todo un conjunto unitario, en el que la catástrofe se desarrolla ininterrumpidamente hasta la fuga final de los argivos al término del libro 11. En la serie de escenas (7, 1-627) que desembocan en el estallido de las hostilidades se acrecientan una vez más la pugna, característica de los libros 1 al 3, entre el desarrollo dramático del poema, que tiende irremediablemente a la catástrofe, y los vanos intentos encaminados a impedir ésta. Como complejo propio y autónomo se destacan las grandes acciones bélicas (7, 628-11, 56) del doble asesinato de los hermanos, que forma el broche final. Sus puntos culminantes primero y último están constituidos por las espectaculares catástrofes del vidente Anfiarao y del despreciador de los dioses Capaneo. En efecto, en el primer día de lucha el vidente es engullido por la tierra cuando se halla en la cumbre de su triunfo (7, 794 y ss.), y en el tercero Capaneo es aniquilado por el rayo de Júpiter cuando ha escalado los muros de Tebas y reta al mismo dios a combate singular (10, 837

y ss.). La segunda jornada de lucha está dividida por los episodios de los aristios y la caída de Tideo (8, 497 y ss.), Hipomedón (9, 225 y ss.) y Partenopeo (9, 683 y ss.). Con el final desastroso de Tideo, que al agonizar desgarra la cabeza de su enemigo, contrasta la muerte sobrecogedora del heroico adolescente Partenopeo. El centro de esta violenta jornada de lucha está constituido por la batalla del río Ismeno, en la que Hipomedòn sucumbe ante la fuerza superior del airado dios fluvial. Mientras que en la noche situada entre el primero y el segundo día de lucha calla el fragor de las armas, en la noche siguiente los argivos causan un terrible baño de sangre entre los centinelas tebanos, que han cercado su campamento (10, 262 y ss.). Tras las dos batallas campales precedentes, el asalto y toma de Tebas, que se llevan a efecto durante la tercera jornada de lucha, constituyen el punto culminante de las hostilidades (10, 474 y ss.). Como sobrepujamiento de la crueldad demoníaca de la guerra por la propia de las potencias infernales se configura en el libro 11 el asesinato recíproco de los dos hijos de Edipo: si la Furia Tesífone sólo interviene aisladamente en la guerra hasta este momento (7, 562 y ss., 8, 757 y ss., 9, 144 y ss.), son ahora ella y su hermana Megera quienes desencadenan el crimen central de la *Thebais* contra la resistencia desesperada de los familiares de los hermanos y de la diosa Piedad, que aparece en el campo de batalla con gesto imprecador. De los cinco libros precedentes, el doceavo se aparta de los demás como una parte independiente que sirve de broche final, por cuanto que en él se pinta la restauración del orden moral. Todavía se emprende una campaña militar contra Tebas, mediante la cual Teseo, el defensor de los valores humanos, impone el sepelio de los guerreros argivos caídos en combate.

En el poema épico *Achilleis* se propuso Estacio pintar la vida del más grande de los héroes helénicos sobre el trasfondo de la guerra de Troya (1, 4 y ss.). El hecho de que con tal propósito, y pese a la diferente concepción de su obra, buscase la confrontación con el poeta de la *Ilíada*, permite reconocer su seguridad en sí mismo y la conciencia de su propia valía de poeta, acrecentadas con el éxito de la *Thebais*. La parte que quedó acabada a la muerte del poeta —el poema queda interrumpido en 2, 167— contiene el intento de Tetis de apartar al joven Aquiles de su participación en la guerra de Troya, para lo cual le oculta entre las hijas del rey Licomedes ataviado con galas de mujer, así como el descubrimiento del vehemente mancebo, en el que los griegos han puesto todas sus esperanzas, por obra de Ulixes. Dentro del plan épico general de la obra, esta pintoresca serie de escenas representa el prólogo idílico a sus gestas y hazañas, iluminado y ensombrecido por constantes alusiones a su futuro heroico y a su temprana muerte.

*Descubrimiento de Aquiles.* Pintura mural de Pompeya, hacia el 70 d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.* Aquiles, de quien caen al suelo los vestidos de mujer con los que se había disfrazado, se lanza hacia adelante para alcanzar sus armas, que Ulixes le ha colocado delante. Éste y Diomedes sujetan al joven héroe. Al fondo Didamia, la amada de Aquiles, que retrocede espantada.

El arte narrativo de Estacio brilla en la exposición de las escenas llenas de patetismo cruel o sentimental. Estacio configura en la Thebais con vivo dinamismo la irrupción de las potencias demoníacas que arrastran a los individuos y a las masas hacia lo brutal e inhumano. Las pinturas de batallas nos ofrecen imágenes de poderosa fantasía: los corceles que arrastran el carro de combate de Anfiarao se abren paso, resoplando atemorizados, por encima de los muertos y moribundos, de cuyos cuerpos arranca el héroe las flechas para poder seguir combatiendo con ellas, seguido por las almas de los muertos, que zumban silbando en torno a su carro (7, 760 y ss.). La furia Tesífone se acerca a Hipomedón bajo la forma de un guerrero; al emprender la fuga, la cabellera de serpientes de la Furia desborda el yelmo que la encerraba (9, 174). Emocionante resulta la muerte de los valerosos héroes infantiles Atis y Partenopeo (8, 554 y ss.; 9, 841 y ss.), y en las figuras de Atalante en la *Thebais* (9, 570 y ss.) y de Tetis en el *Achilleis* se pinta también de manera emotiva el dolor de las madres de los héroes.

La fascinación que emana de esta y de otras escenas semejantes descansa, por una parte, sobre el arte expositivo de Estacio, tan intenso emocionalmente, que mediante el empleo de adjetivos de peso afectivo o de valoración moral y el entretejimiento de la narración con exclamaciones, preguntas y sentencias breves sugiere la ilusión de participar activamente en el acontecer; y por otra parte se basa en la plasticidad incomparable de su arte narrativo, que convierte toda descripción en una metáfora de vívidos colores y evoca las cualidades sensoriales de los sucesos y cosas descritos en una atmósfera de suprema densidad expresiva.

Los poemas épicos de Estacio representan un estadio final, más allá del cual no es imaginable una superior perfección y constituyen el brillante final de la fase de la poesía épica romana que fue inaugurada por la *Eneida*.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Épica arcaica*

F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, tomo 1: *Die archaische Literatur*, Berlín, 1913 (Reimp. Darmstadt, 1967).

Sc. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Milán, 1952.

—, *Il «Bellum Poenicum» e l'arte di Nevio*, Roma, 1955.

O. Skutsch, *Studia Enniana*, Londres, 1968.

*Pequeña épica neotérica*

F. Klingner, «Catulls Peleus-Epos», en *Klingner, Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zurich-Stuttgart, 1964, págs. 156-224.

*«Eneida»*

W. S. Anderson, «Vergil's Second Iliad», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 88 (1957), págs. 17-30.
R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Darmstadt, ⁴1957.
F. Klingner, *Virgil*, Zurich-Stuttgart, 1967.
G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer — Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis (Hypomnemata*, H. 7), Gotinga, 1964.
B. Otis, *Virgil — A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1963.
V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils — Bild und Symbol in der Äneis*, Darmstadt, ²1964.

*Las «Metamorfosis»*

E. J. Bernbeck, «Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen» *(Zetemata*, cuad. 43), Munich, 1967.
W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlín, 1965.
B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1966.
*Ovid (Wege der Forschung*, tomo 92), ed. por M. v. Albrecht-E. Zinn, Darmstadt, 1968.

*Lucano*

*Lucain* (Fondation Hardt: *Entretiens*, tomo 15), Ginebra, 1970.
*Lucan (Wege der Forschung*, tomo 235), ed. por W. Rutz, Darmstadt, 1970.
H. P. Syndikus, *Lucans Gedicht vom Bürgerkrieg*, tesis doct., Munich, 1958.

*Silio Itálico*

M. v. Albrecht, *Silius Italicus*, Amsterdam, 1964.
H. Juhnke, «Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit — Untersuchungen zu Szenennachbildungen und Strukturentsprechungen in Statius' *Thebais* und *Achilleis* und in Silius' *Punica (Zetemata*, cuad. 53), Munich, 1972.
E. Wistrand, «Die Chronologie der *Punica* des Silius Italicus» *(Studia Graeca et Latina Gothoburgensia*, cuad. 4), Göteburg, 1956.

*Valerio Flaco*

H. O. Kröner, «Zu den künstl. Absichten des Valerius Flaccus», en *Hermes*, 96 (1968), págs. 733-754.
E. Lefèvre, «Das 'Proömium' der *Argonautica* des Valerius Flaccus», en *Abh. d. Akad. d. Wiss. Mainz. Geistes- u. soz. wiss. Kl.*, 1971, 6.
F. Mehmel, *Valerius Flaccus*, tesis doct., Hamburgo, 1934.
W. Schetter, «Die Buchzahl der *Argonautica* des Valerius Flaccus», en *Philologus*, 103 (1959), páginas 297-308.

*Estacio*

M. Götting, *«Hypsipyle» in der «Thebais» des Statius*, tesis doct., Tubinga, 1969.
G. Krumbholz, «Der Erzählungsstil in der *Thebais* des Statius», en *Glotta*, 34 (1955), págs. 93-139; 231 a 260.
B. Kytzler, *Statius-Studien — Beiträge zum Verständnis der «Thebais»*, FU, Berlín, 1956.
S. v. Moisy, *Untersuchungen zur Erzählweise in Statius' «Thebais»*, Bonn, 1971.
W. Schetter, *«Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius» (Klassisch-Philologische Studien*, cuad. 20), Wiesbaden, 1960.
D. Vessey, *Statius and the «Thebaid»*, Cambridge, 1973.

# EL POEMA DIDÁCTICO ROMANO

WILLY SCHETTER

## *Modelos griegos y comienzos romanos*

Cuando los romanos adoptaron el poema didáctico, su evolución histórica y literaria estaba acabada, en lo esencial, en Grecia. El poeta didáctico griego de la época arcaica había ejercido la pretensión de proclamar la verdad frente a las «mentiras» de la épica mitológica. Hesíodo (hacia el 700 a. C.) expuso en *Los trabajos y los días* los ordenamientos éticos de la vida, y en la *Teogonía* la totalidad del cosmos como un conjunto coherente de poderes divinos. Los poemas épicos didácticos de los poetas-filósofos Parménides (hacia el 500 a. C.) y Empédocles (siglo v a. C.) ofrecen lecciones sobre la estructura del ser y del cosmos. Cuando la poesía didáctica fue retomada más tarde por el helenismo, ello ocurrió —pese a que en lo técnico se siguieron fielmente las huellas de Hesíodo— bajo condiciones espirituales y culturales muy distintas. El poema didáctico se presentó ahora como un juego exquisito destinado a un círculo muy reducido de expertos, que halló placer y diversión en exponer de manera transparente, en dicción épica, una seca materia especializada. Arat (siglo III a. C.) eligió para sus *Phainomena* («Fenómenos celestes»), el poema didáctico helenístico más famoso, un tema sublime, a saber, la bóveda estrellada y los signos meteorológicos. Nicandro de Colofón (siglo II a. C.) eligió por el contrario, conscientemente, temas prosaicos, así por ejemplo con sus *Theriaka* (un poema sobre las mordeduras de serpiente y sus antídotos) y otras obras de contenido semejante. Cuanto menos poético y más complicado temáticamente fuese el tema, tanto más brillaba un arte que se mostraba capaz de dignificarlo poéticamente por medio de una expresión de elevado refinamiento estilístico y estricta disciplina métrica. Con esta finalidad de carácter puramente habilidoso se dio de lado la preparación especializada del poeta: Arat y Nicandro basaron sus obras en la literatura técnica especializada correspondiente. El ademán didáctico y adoctrinador se convirtió en una

simple ficción que no fue tomada en serio ni por el autor ni por el lector. Pese a todo, estas obras híbridas ejercieron una fuerte influencia debido a su perfección formal.

La poesía didáctica de la literatura romana arcaica presenta un cuadro harto abigarrado. Ennio imitó en el *Epicharmus,* un poema compuesto en septenarios trocaicos, una composición cosmológica que había alcanzado gran difusión bajo el nombre del comediógrafo Epicarmo (siglo v a. C.), y tradujo bajo el título de *Hedyphagetica* («Bocados exquisitos»), el poema didáctico-parodístico en hexámetros compuesto por Arquestratos de Gela (siglo IV a. C.) sobre la gastronomía. En las postrimerías del siglo II, la acrecentada conciencia de sí propia de la joven poesía romana se proclamó en los poemas didácticos histórico-literarios de Porcio Licino, en septenarios trocaicos, y de Volcacio Sedígito *(De poetis),* en senarios yámbicos. En una forma mixta de prosa y verso, el *prosimetrum* de la sátira menipea, estuvieron compuestos muy probablemente los *Didascalica* del autor dramático Accio (170 - hacia el 84), que tratan de la historia del teatro griego y romano. Un tema semejante trató Accio en sus *Pragmatica,* de las que ha llegado hasta nosotros un fragmento en septenarios trocaicos.

Mientras que estas obras, con excepción de muy escasos fragmentos, se han perdido para nosotros, de la imitación que el joven Cicerón hizo de los *Phainomena* de Arat se ha conservado, además de una serie de fragmentos breves, un párrafo de cierta extensión. La traducción ciceroniana de Arat representa el primer intento memorable de introducir en la literatura romana el poema didáctico helenístico clásico. En el espíritu de la poesía didáctica helenística compuso en la segunda mitad del siglo I a. C. Publio Terencio Varrón, de Atax, la *Chorographia,* una descripción de la tierra, y, siguiendo los pasos de la exposición que hizo Arat de los signos meteorológicos, el poema *Ephemeris,* mientras que Emilio Macer redactó, ya en época augustea, sus *Theriaca,* siguiendo el dechado de Nicandro. Estas poesías épicas, perdidas para nosotros, tuvieron gran importancia en su época para la incorporación de los ejercicios literarios refinados característicos del helenismo. Sin embargo, muy pronto habrían de ceder el paso a las geniales creaciones de Lucrecio y Virgilio.

### *Lucrecio*

En el ámbito lingüístico latino es Lucrecio (97-55 a. C.) el más notable representante del epicureísmo, que durante el siglo I a. C. adquiriría junto a la Stoa una influencia decisiva sobre la vida intelectual romana. Con el entusiasmo por el mensaje redentor de su maestro que fue propio de los epicúreos, Lucrecio expuso en los seis libros de su poema didáctico *De*

*rerum natura* la filosofía natural epicúrea. Poco conocemos acerca de su vida. La afirmación de San Jerónimo de que el poeta cayó en enajenación mental y acabó suicidándose [1] se fundamenta en una leyenda nacida en círculos cristianos, que proclamaron demente al obstinado denegador de la Providencia y de la inmortalidad. Que Lucrecio nos legó inacabada su gran obra parece verosímil debido a criterios inmanentes a la obra misma [2]; pero nunca planeó más de seis libros (6, 92 y ss.).

El poema de Lucrecio se alza, grandioso, sobre el trasfondo de la poesía didáctica del helenismo y sus imitadores romanos, encerrada en un juego meramente artificioso del lenguaje. Su decisión de exponer la estructura total del cosmos se remonta, por encima de los siglos, hasta la concepción universal del poema didáctico-filosófico de la helenidad temprana. Característica es su férvida alabanza de Empédocles (1, 716 y ss.), que se dirige no tanto a sus doctrinas —que Lucrecio, en su calidad de epicúreo, tenía que rechazar en su gran mayoría—, cuanto a la configuración ejemplar de un poema universal de carácter didáctico. Con Empédocles comparte Lucrecio el devoto respeto por su objeto temático y la gravedad de su doctrina, que se expresan en las perentorias admoniciones dirigidas a Memmio [3], el destinatario del poema. El gesto didáctico y doctrinal se antoja tanto más apremiante porque para Lucrecio toda salud y salvación están unidas a la aceptación de la verdad revelada por Epicuro. Pero también reivindica para sí la orgullosa pretensión de los poetas didácticos helenistas de ofrecer un complicado tema en forma poéticamente digna y de elevada calidad. En una declaración programática (1, 931 y ss.) recomienda su poesía en primer lugar, desde luego, por la grandeza de su tema y por la liberación de toda superstición que resulta de las doctrinas en ella expuestas, pero también a causa de la lúcida configuración poética de una materia tan ardua y dificultosa. A la grave temática de la obra corresponde un estilo arcaizante, ennoblecido por sonoras aliteraciones.

El poema se divide en tres partes, cada una de las cuales contiene dos libros. La primera pareja de éstos ofrece, con la exposición de la atomística, los fundamentos de la cosmología epicúrea: en el libro primero se desarrolla la teoría de los átomos y del espacio vacío; en el libro segundo se describen los movimientos y las formas de estos elementos primigenios así como el origen y muerte de innumerables mundos, consecuencia de sus mezclas, composiciones y separaciones. La explicación estrictamente materialista de la vida anímica y sensible a partir de la teoría atómica ocupa la parte central de la obra: el alma es una composición de átomos especialmente sutiles y queda destruida si éstos se separan (libro 3); las

---

[1] Jerónimo, *Chronicum* del año 1923 después de Abraham, esto es, 94 a. C.

[2] Comp. nota núm. 4.

[3] Cayo Memmio, pretor en el año 58 a. C., quien también mantuvo relaciones con Catulo.

percepciones se basan en imágenes materiales que se separan continuamente de las composiciones o estructuras atómicas (libro 4). El libro 3 concluye con una poderosa diatriba contra el temor a la muerte, y el cuarto con una minuciosa fenomenología de la sexualidad. La última pareja de libros pinta el origen y la estructura del mundo que rodea al hombre. El quinto libro contiene una cosmología y una cosmogonía muy detalladas y culmina en la historia de la evolución cultural. En el libro 6 se explican toda una serie de fenómenos naturales enigmáticos y que provocan supersticiones (trueno y rayo, vulcanismo, etc.), así como el origen de las epidemias. Con la impresionante descripción de la peste del año 429 a. C. en Atenas cierra el libro en la forma que nos legó el mismo Lucrecio. Es dudoso si esta descripción estaba pensada verdaderamente como broche final, ya que quedó sin redactar la exposición, antes anunciada (5, 146 y ss.), de la naturaleza de los dioses.

Proemios de carácter programático abren cada uno de los libros. El himno a Venus, que sirve de solemne introducción a toda la obra, constituye una alabanza alegórica de la potencia creadora de la Naturaleza. El prefacio al libro segundo enfrenta poderosamente la serena seguridad del sabio epicúreo con la ceguera del insensato que se consume en el afán de placeres superfluos. Epicuro, ensalzado en la introducción al libro primero como vencedor del fantasma temeroso que es la religión (1, 62 y ss.), es loado en los proemios a los libros 3, 5 y 6 como redentor, dios y libertador [4]. En las partes argumentativas, muy extensas, se exponen las doctrinas, presentadas frecuentemente en una dicción fría y objetiva, mediante agudas imágenes y comparaciones extraídas de la Naturaleza y del mundo de los animales y de los hombres. En ellas se pone de manifiesto esa «capacidad intuitiva hábil y sensorial» y esa «viva fantasía» que Goethe alabó en el «observador de la Naturaleza» Lucrecio [5]. Digresiones de gran belleza poética vivifican la exposición doctrinal: de manera subyugadora se pinta el sacrificio de Ifigenia como ejemplo de los crímenes de la religión (1, 84 y ss.), y en versos sugestivos se conjura el carácter orgiástico y embriagador de los cultos de Cibeles, en una interpretación alegórica de los mismos (2, 600 y ss.).

En la exposición de los contenidos didácticos se atiene Lucrecio estrictamente a la tradición de la escuela epicúrea. Su configuración estético-formal es, por el contrario, obra plena y exclusivamente personal. Se ha

[4] Problema especial y aparte constituye la introducción al libro 4, en la que se repiten los versos programáticos 1, 926-950. Este hecho sorprendente suele ser explicado como simple repetición del texto o bien —sin duda más certeramente— como interpolación por vía de recensión; v. sobre este punto W. Schmid, *Philologus*, 93 (1938), págs. 338 y ss. Es evidente, de todas maneras, que el comienzo del libro 4 no había alcanzado su forma definitiva cuando murió el poeta.

[5] V. sobre esto W. Schmid, «Lukrez und der Wandel seines Bildes», *op. cit.*, págs. 213 y ss.

intentado, desde luego, demostrar que su empeño poético y el empleo de elementos mitológicos no son ortodoxos, argumentando para ello con ciertas manifestaciones despectivas sobre la poesía hechas por Epicuro [6]. Sin embargo se ha pasado por alto el hecho de que las reservas de Epicuro iban dirigidas en primer término contra la épica mitológica, en la que los dioses intervienen de manera imprevisible en la vida de los hombres. Lucrecio, por el contrario, se propone mediante su obra elimiar precisamente el temor ante los dioses, que es consecuencia de tales ideas y creencias.

*Epicuro.* Copia de la segunda mitad del siglo I d. d. C. según una famosa estatua del filósofo que hubo en Atenas. Nueva York, *Metropolitan Museum.*

La decoración mitológica, entretejida en el texto para hacer más ligera y amena la doctrina, constituía uno de los elementos integrantes fundamentales de la poesía didáctica. Lucrecio no menospreció dicho elemento, si bien lo adecuó a sus propósitos. Porque el mito aparece bien en transparencia alegórica, como en el himno introductorio a Venus, o es estigmatizado posteriormente como simple ficción, como ocurre con la narración de Faetón (5, 396 y ss.). Como nos muestran muchas pinturas murales pompe-

[6] Así O. Tescari, *Lucrezio,* Roma, 1939, págs. 47 y ss. De manera semejante O. Regenbogen, *Kleine Schriften,* Munich, 1961, págs. 379 y ss. En contra W. Schmid, *Gnomon,* 20 (1944), págs. 12 y ss.

yanas, las escenas mitológicas servían para la transfiguración de la vida diaria. Muy dentro de este sentido se presenta en Lucrecio el ameno cuadro de las cuatro estaciones del año, con Venus y Flora, Ceres y Baco (5, 737 y ss.). Lucrecio intentó superar la vieja pugna entre filosofía y poesía, de la que ya había hablado Platón, en el marco de un poema épico de carácter filosófico-natural en el que se nos presenta «el velo de la poesía de la mano de la verdad».

En la Edad Moderna, Lucrecio ha ejercido una poderosa influencia en su condición de elocuente mediador del modelo cósmico atomístico, y ello hasta muy adentrado el siglo XVIII. Sin embargo, su importancia supratemporal consiste, como ya supo ver Goethe, en su grandiosa visión de la Naturaleza, en sus dinámicas invocaciones de las fuerzas cósmicas creadoras y aniquiladoras. De las grandiosas descripciones de los poderes destructores han deducido algunos intérpretes, aplicando criterios de carácter psicológico, la existencia de una escisión psíquica e ideológica y afirmado que bajo la superficie de las doctrinas epicúreas se oculta una visión del mundo completamente opuesta al epicureísmo [7]. Cegados por sus impresiones subjetivas, concibieron partes complementarias de la obra como elementos contradictorios entre sí, sin reflexionar en que la filosofía natural epicúrea tiene por objeto propio tanto el surgimiento como la disolución de las composiciones atómicas. En su seguimiento, Lucrecio ha expuesto la totalidad del mundo en grandiosas imágenes del devenir y del periclitar, para llevar al lector, a través de esta visión, hacia las doctrinas de Epicuro. Por ello mismo le alaba Virgilio como bienaventurado en sus *Geórgicas* (2, 490 y ss.), ya que supo descubrir el entramado original del cosmos y superar el temor al destino y a la muerte.

### *Las «Geórgicas» de Virgilio*

Las *Geórgicas*, un poema didáctico de Virgilio compuesto entre el 37 y el 29 a. C. sobre la agricultura y la vida campesina, son una obra muy compleja. Por una parte, el título apunta hacia una obra del mismo nombre (perdida para nosotros) de Nicandro de Colofón, y con ello hacia la épica didáctica del helenismo. Por otra parte, Virgilio caracterizó su poesía como un *Ascraeum carmen*, un poema en el estilo de Hesíodo de Ascra (2, 176), acercándolo así a los *Trabajos y los días*. De la apropiación y recepción creadoras de tan diversas tradiciones resultó una obra verdaderamente singular, que no puede ser comparada con ninguno de los poemas didácticos anteriores.

[7] Así H. Klepl, *op cit.*, págs. 77 y ss. En contra W. Schmid, *Gnomon*, 20 (1944), págs. 89 y siguientes.

Las *Geórgicas* están compuestas para un público literariamente cultivado y más o menos familiarizado con la agricultura, y no como manual para uso del agricultor. De entre el sinnúmero de preceptos aplicables a cada una de las ramas de la agricultura hace Virgilio una selección de acuerdo con puntos de vista artísticos, sin aspirar a la totalidad necesaria para una información útil y práctica. En este aspecto, su ademán es tan ficticio como el de la poesía didáctica helenística. No obstante, al ponerse de manifiesto valores y normas vitales a través de la textura de lecciones, descripciones y análisis y comentarios, el ademán adoctrinador se evidencia pese a todo como serio en su intención y ello en un sentido superior. Virgilio juega frecuentemente con sus objetos temáticos, así por ejemplo cuando, con aparente arbitrariedad, y juntando lo grandioso con lo mínimo, compara la laboriosidad de las abejas con el celo fogoso de los cíclopes que forjan en sus fraguas los rayos jupiterinos (4, 170 y ss.). Sin embargo, resulta innegable el elevado *ethos* que llena las *Geórgicas* y las convierte en un cántico supremo al honor del trabajo humano y a las diarias faenas de los campesinos itálicos. Ni antes ni después se alcanzó en el poema didáctico antiguo un equilibrio tan perfecto de juego artístico y gravedad moral como el logrado en las *Geórgicas*.

Al igual que algunos poemas helenísticos famosos, como las *Aitia* de Calímaco y las *Argonautika* de Apolonio de Rodas, las *Geórgicas* se dividen en cuatro libros. Los libros 1 y 2, así como los 3 y 4, se unen entre sí constituyendo dos mitades, temáticamente cerradas, de la obra total. En los dos primeros libros se exponen la agricultura y el cultivo y cuidado de los árboles, en los dos últimos la cría de ganado y la de las abejas. Ambas mitades de la obra van precedidas por extensos y suntuosos proemios (1, 1-42; 3, 1-48); la introducción de los dos libros interiores está marcada por una especie de breve prefacio (2, 1-8; 4, 1-7). La conclusión de la primera mitad de la obra la forma un sucinto epílogo (2, 541 y s.), la de la obra total otro más extenso (4, 559-566). En ambas partes de la obra sigue a un libro con temática vinculada a la tierra y final sombrío otro de alegre vivacidad y conclusión radiante.

Virgilio caracterizó más tarde el contenido del libro primero como una serie de lecciones sobre la agricultura y las constelaciones (2, 1) y destacó con estas palabras la polaridad cósmica de cielo y tierra que domina todo este cántico. La primera parte (versos 43-203) ofrece un amplio panorama de la penosa labranza de la tierra. Esta temática alcanza su máxima densidad expresiva y conceptual en el mito del origen del *labor improbus* al término de la Edad de Oro (vv. 125-159). La segunda parte (vv. 204-350) engrana y subordina la tarea cotidiana del labriego al decurso de las estaciones bajo los aspectos de las constelaciones, de los días de lluvia, de fiesta y de los meses, del día y de la noche. También esta parte está caracteri-

*Italia.* Relieve del Ara Pacis Augustae, Roma, 13-9 a. d. C. — La joven en el centro personifica a la madre Italia. Las dos muchachas envueltas en flotantes velos, a derecha e izquierda, de las que una cabalga sobre un cisne y la otra sobre un monstruo marino, representan los céfiros bienhechores que soplan desde los ríos y el mar. Los dos niños en brazos de Italia, los frutos que yacen en su regazo, las plantas que brotan de la roca donde está sentada y el toro y el cordero a sus pies simbolizan la fertilidad de Italia.

zada por un pasaje de ornato claramente diferenciado, la descripción de las diferentes zonas del cielo y de la órbita del sol (vv. 231-258). La parte que concluye el libro (vv. 351-514) está dedicada a los signos atmosféricos que presagian el buen o el mal tiempo. La transición de estos signos a los prodigiosos que anuncian acontecimientos futuros dentro del ámbito humano lleva a un final de apasionada emotividad. Como heraldos espantosos de la batalla de la guerra civil librada en Filipi son presentados los signos maravillosos vistos en los cielos y en la tierra que siguieron al asesinato de César. Con la imagen del tiempo presente, asolado por la guerra y corrompido moralmente, y que ha arrancado también de sus goznes al mundo feliz e idílico del campesino, concluye el libro en una atmósfera sombría.

El libro segundo, que trata de la plantación y cuidado de los árboles, se inicia por el contrario con una invocación optimista y radiante dirigida a Baco (vv. 1-8). En un primer pasaje (vv. 9-176) se describe la exuberante riqueza de la vida vegetal. De la variedad infinita de las especies de árboles, ya sean naturales o ennoblecidos por el arte, pasa la exposición a pintar los numerosos matices dentro de una misma especie y culmina en un

catálogo de las clases más delicadas de vides (vv. 89-108). Las subsiguientes enseñanzas sobre la influencia que los diversos tipos de suelo y la situación climática de los países ejercen sobre los árboles lleva al primer himno de alabanza del libro, un cántico en loor de Italia, la tierra de fertilidad inagotable y de eterna primavera (vv. 136-176). Seguidamente se retoma el tema de las diversas clases de suelo, desplegándolo de la mano de imágenes extraordinariamente vívidas de diversos paisajes itálicos y relacionándolo con la adecuación del suelo a los diversos ramos de la agricultura (vv.177-258). Una transición sin quiebras lleva a una serie de consejos sobre la forma de plantar y cuidar debidamente los viñedos (vv. 259-419), el trabajo más arduo, y por ello el tratado con mayor pormenor, y a ello se une, en un breve apartado, el cuidado de árboles menos delicados y el aprovechamiento de la leña silvestre (vv. 420-457). Entre las partes, de longitud aproximadamente igual, sobre el plantado y cuidado de los viñedos (vv. 259-322; 346-419), se intercala la segunda serie de versos laudatorios del libro, el himno en honor de la fiesta genésica y creadora de la Primavera (vv. 323-345). Un tercer himno de alabanza, dedicado esta vez a los goces de la vida campestre, constituye el final del libro, de tono gozoso y fastuoso (vv. 458-540).

El tercer libro, que trata de la ganadería, describe primeramente el cuidado del ganado mayor, y seguidamente el del ganado menor (a partir del verso 284). En la primera parte se trata conjuntamente de la cría caballar y vacuna, y las indicaciones y consejos son apoyados con ejemplos tomados alternativamente de la una o de la otra. Así, la elección de las bestias destinadas a la cría es explicada acudiendo a descripciones fisiognómicas contrastivas de la tosca vaca de cría y del fogoso garañón (vv. 51-62; 75-94), e inversamente el frenesí amoroso del celo mediante la pintura de las peleas entre los toros y del furor indomable de las yeguas (vv. 219-241; 266-283). Estas dos poderosas descripciones del frenesí sexual enmarcan el clímax de la primera mitad del libro, una serie de versos sobre el poder omnímodo del Eros, que constituye un grandioso *crescendo* dinámico (vv. 242-265). La segunda parte, dedicada a la cría de las cabras y ovejas, se abre mediante un ensamblaje quiástico (vv. 295-383): a los preceptos, adecuados a las circunstancias itálicas, sobre la llevanza y apresto de los establos en el invierno y sobre los pastizales en el verano, únese luego, ampliando la visión del lector, la pintura antitética de la cría ganadera en el eterno estío del Sur y en el eterno invierno del Norte más profundo. Indicaciones sobre la utilización y aprovechamiento del ganado menor son seguidas por otras relativas a su protección por medio de los perros guardianes, así como consejos y medidas de protección contra las víboras en los establos (vv. 384-424). Este pasaje concluye con versos atemorizadores, en los que se describen los estragos que causa la serpiente calabresa de los pantanos

(vv. 425-439). Con su pintura aparece ante nuestras miradas el tema de la amenaza mortal, que —tras algunos consejos contra las enfermedades del ganado menor— es retomado al final, en grandiosa superación, con la descripción de una epidemia de ganado en Noricum (vv. 474-566). Esta pintura macabra de una peste que ataca y mata a todas las especies de ganado está subordinada a la descripción del furor erótico de la época de celo expuesta en la primera mitad del libro: el Eros y la Muerte son los poderes omnipotentes a los que está sujeta toda la vida orgánica.

El libro cuarto está dedicado a la cría de las abejas y constituye un contraste luminoso con el tercero. En la exposición de Virgilio hallan acogida las ideas fabulosas que sobre las abejas poseía la zoología antigua: según ésta, dichos animales están dotados de inteligencia y no se reproducen sexualmente; nacen ocasionalmente de los cadáveres en putrefacción del ganado vacuno y forman la miel con el rocío. Este libro se divide en una parte didáctica sobre el arte del colmenero y (a partir del v. 315) en otra narrativa sobre su prototipo mítico, el pastor Aristeo. La primera mitad del libro está estructurada de forma trimembre. Su parte central (vv. 149-227) trata de la naturaleza de las abejas y de la organización social de éstas, y desemboca en la doctrina de la participación de las mismas en el espíritu o razón universales, coronándola una serie de versos sobre el espíritu divino que impera sobre la totalidad del Cosmos (vv. 219-227). Esta parte central, de carácter contemplativa, está enmarcada por dos párrafos en los que predominan las indicaciones y consejos prácticos. El primero de ellos (vv. 8-148) adoctrina sobre la instalación de las colmenas y las medidas a adoptar para sacar al enjambre de la colmena. Descripciones idílicas de los jardines apropiados para la apicultura engarzan todo este apartado, que finaliza con un elogio del arte de la jardinería y la pintura de la opima recolección de un viejo jardinero de Tarento (vv. 125-146). El apartado que sigue al central (vv. 228-314) ofrece indicaciones sobre la recolección de la miel, por una parte, y por otra acerca de las enfermedades de las abejas y de la bugonia, esto es, su generación artificial a partir de los cadáveres putrefactos del ganado vacuno. La fábula originaria relativa a esta obtención artificial de abejas es expuesta en la segunda mitad del libro, en la que se relata la extinción de las abejas de Aristeo y la primera bugonia. Esta leyenda está entretejida —y vinculada originariamente— con la fábula de Orfeo y Eurídice [8]. De este modo surge una estructura narrativa de varios elementos, cerrada en sí, en la que las imágenes sobre la vida perdida y nuevamente lograda, en la parte de Aristeo se vinculan con las de la vida arrancada a la muerte y al cabo devorada

[8] En su huida de Anteo, Eurídice fue mordida por una serpiente venenosa y murió. La extinción de sus abejas es la venganza de Orfeo.

nuevamente por ésta en la narración de Orfeo, formando una visión general que supera y engloba las contradicciones de ambas.

John Dryden ensalzó las *Geórgicas* como «the best poem of the bes poet». Sus cuatro libros, así como una de las partes aisladas de los mismos, están compuestos como decursos rítmicos de perfecta armonía. La soberana maestría con la que maneja Virgilio sus temas, sin el menor esfuerzo aparente, no hace brotar jamás la impresión de que se trata de enseñanzas versificadas. Su maestría triunfa en el arranque, florecimiento y extinción —que recuerdan el desarrollo melódico de un tema musical—, de un tema concreto o en el entretejimiento de varios, en la configuración, siempre variada y rica, de las numerosas series de versos que contienen puras enumeraciones y en la plasticidad y dinamismo de las descripciones. Un ejemplo típico del arte descriptivo inimitable de Virgilio nos lo ofrece la pintura de una tormenta (1, 322 y ss.):

*Saepe etiam immensum caelo venit agmen aquarum*
*et foedam glomerant tempestatem imbribus atris*
*collectae ex alto nubes; ruit arduus aether*
*et pluvia ingenti sata laeta boumque labores*
*diluit; implentur fossae, et cava flumina crescunt*
*cum sonitu, fervetque fretis spirantibus aequor.*
*ipse pater media nimborum in nocte corusca*
*fulmina molitur dextra; quo maxima motu*
*terra tremit, fugere ferae et mortalia corda*
*per gentis humilis stravit pavor; ille flagranti*
*aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia telo*
*deicit; ingeminant Austri et densissimus imber;*
*nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt.*

(Con frecuencia aparece también en el cielo un inconmensurable ejército de aguas, y las nubes, que se agolpan desde el mar, levantan una terrible tempestad con hoscos aguaceros. El elevado éter se precipita e inunda con lluvias ingentes los opulentos sembrados y los afanes del ganado. Llénanse los fosos, y en sus excavados lechos se acrecen los ríos con estruendo, mientras el mar espumea en hirvientes torbellinos. El padre de los dioses lanza en medio de la noche de las negras nubes rayos zigzagueantes con su diestra mano. Bajo esta conmoción tiembla la tierra, huyen las bestias y entre las gentes un tímido pavor oprime los corazones mortales. Mas él aplasta con su ígneo dardo el monte Athos o el Rhodope o las altas montañas Queráunicas. Los vientos del Sur y la densísima lluvia duplican su furia. Bajo la poderosa tempestad gimen ora los bosques, ora las costas).

Esta pintura de una tormenta está configurada de tal manera que a la descripción del estallido y de las consecuencias del aguacero (vv. 322-327) sigue, en creciente aumento, la presentación de los fenómenos propios de la tempestad (328-334). El tema común a ambas partes es la irrupción destructora y desquiciadora de los poderes uránicos. Las masas de agua con las que el éter inunda la tierra amenazan el trabajo del labriego y de sus bueyes. Al mismo tiempo desencadenan las potencias neptúnicas de la tierra: fosos de agua y ríos que se desbordan, mares frenéticos. Los rayos que lanza desde las negras nubes el padre de los dioses causan indecible pavor en hombres y bestias. La pintura del éter que se precipita sobre la tierra y la inunda con una «lluvia inacabable» se acerca a la personificación del fenómeno. Plenamente mítica es la descripción de la tempestad. La visión de la Naturaleza que ofrece Virgilio no es, como la de Lucrecio, de carácter físico-natural, sino numinosa, y en los fenómenos físicos y meteorológicos conjura a las potencias ónticas que operan en ellos, sirviéndose también, para este fin, del lenguaje del mito. A ello responde el «animismo» del último verso: bosques y litorales son seres vivientes, que se lamentan bajo la violencia del huracán.

Un tema emparentado con el de las *Geórgicas* fue tratado por Gracio, un coetáneo de Ovidio, en sus *Cynegetica*, un poema didáctico sobre la caza, del que ha llegado hasta nosotros la mayor parte del libro primero, que trata de la cría y adiestramiento de los perros de caza. En esta obra, Gracio se evidencia como un poeta epigonal que, pese a haberse apropiado de las formas externas del poema didáctico virgiliano, queda muy por debajo de éste.

### *Los poemas didácticos de Ovidio*

Apenas si es imaginable un contraste más profundo que el que existe entre las *Geórgicas* y los poemas didácticos eróticos de Ovidio. Si aquéllas presentan el mundo del campesino como una forma de existencia más pura y noble, éstos reflejan la vida de la sociedad galante de las grandes urbes. Con evidente delectación presenta Ovidio en su *Ars amatoria* el lujo arquitectónico y las fiestas esplendorosas de la gran ciudad (1, 67 y ss.) y ensalza con entusiasmo la superación de la vida y costumbres campesinas de los antepasados por una civilización más refinada como el gran progreso de su época (3, 113 y ss.).

Ovidio había iniciado su tarea poética con elegías amorosas de tipo subjetivista, los *Amores*, y más tarde hizo objeto de su poesía, en las *Heroides* —cartas de amor de heroínas míticas—, la exposición psicologizante de las penas de amor femeniles [9]. Esta obra erótica fue coronada por los poe-

[9] Sobre este punto v. más abajo, pág. 282.

*Pareja bebiendo.* Herculano, hacia el 70 d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.*

mas didácticos, compuestos entre los años 2 a. C. y 1 d. d. C., de la *Ars amatoria* y los *Remedia amoris,* en los que vertió las ricas experiencias de la elegía de amor en una amplia fenomenología de lo erótico. Sin duda en inmediata cercanía temporal a estos dos poemas didácticos surgió un tercero sobre los cuidados cosméticos del rostro femenino *(Medicamina faciei femineae)* del que sólo se ha conservado el comienzo. Ofrecer recetas cosméticas en el marco de un poema didáctico es algo que cae de lleno dentro de la línea del poema didáctico artificioso del helenismo. Sin embargo, la elección de este tema se acompasa bien con la admiración de Ovidio por la refinada cultura de su época. Como forma métrica de los tres poemas didácticos eligió Ovidio el dístico elegíaco, el pie clásico de la poesía erótica.

El *Ars amatoria* abarcó primeramente dos libros destinados al sexo masculino. Los temas citados en la introducción (1, 35 y ss.) —dónde se encuen-

tran muchachas en Roma, cómo se las conquista y cómo se puede conservar su amor— están configurados poéticamente en tres grandes bloques, de los cuales el siguiente sobrepasa considerablemente al anterior, en justa correspondencia con el grado de dificultad de estas tareas. El primer tema es tratado en la primera, breve, mitad del libro 1, el segundo en la segunda, considerablemente más extensa (vv. 41-262; 263-770). La exposición del tercer tema ocupa casi totalmente el libro segundo. Inmediatamente después de la publicación de estos dos libros, Ovidio añadió a los mismos un tercero, con enseñanzas e indicaciones pertinentes para el sexo femenino. Este libro está estructurado, de acuerdo con su carácter supletorio, de manera paralela a los primeros, según muestran con la mayor evidencia las partes finales: si los libros 1 y 2 culminan en consejos sobre la conducta del hombre en el momento de la unión amorosa (2, 703 y ss.), el tercero es coronado por indicaciones semejantes para la mujer y un catálogo de las posiciones eróticas (3, 769 y ss.). Si el *Ars amatoria* enseña a conquistar y a fascinar a la pareja erótica, los *Remedia amoris,* redactados poco tiempo después, ofrecen consejos sobre la liberación de los amores infelices. En ellos se establece una conexión constante con la obra anterior por el hecho de que una serie de las indicaciones aquí impartidas no son sino la inversión exacta de las anteriores. Como complemento necesario del *Ars amatoria,* mas no como su revocación, concibió Ovidio los *Remedia.* Y es que, se pregunta el poeta en la introducción (vv. 17-18), ¿por qué ha de suicidarse alguien por culpa de un amor no correspondido o desdichado? El fuego turbio de la gran pasión amorosa tenía que parecerle una peligrosa aberración a una sociedad frívola en la que el erotismo era cultivado como un juego galante.

La finalidad de estos poemas, que apunta hacia la conquista, en un caso, y hacia la autodefensa en otro, es de naturaleza estratégica. Por ello salta a la superficie con singular crudeza el aspecto egocéntrico del erotismo. La relación de los sexos es expuesta bajo el aspecto del engaño recíproco, y lo erótico como un ámbito exento o zona franca, en la que carecen de vigencia las normas de fidelidad a la palabra dada y de lealtad que rigen para todos los demás terrenos de la convivencia humana *(Ars,* 1, 641 y ss.). El adepto del arte amoroso se ve constantemente incitado a hacer promesas que no piensa en modo alguno cumplir *(Ars,* 1, 631 y ss.), adoctrinado sobre el fingimiento de pasiones y sentimientos *(Ars,* 1, 659 y ss., 3, 797 y s.) y educado en el arte del autoengaño útil *(Remedia,* 325 y s., 513 y ss.). El engaño recíproco es presentado como un juego inocente y sin trascendencia, en el que nadie tiene nada que perder; la muchacha, cuando más —como formula el poeta con cinismo encantador *(Ars,* 3, 95 y ss.)—, el agua que necesita para lavarse. Frente a los deberes de carácter religioso adopta el poeta una distancia escéptica y utilitarista: «Es provechoso

creer en la existencia de los dioses, y porque es provechoso, queremos creer en ella» *(Ars,* 1, 637). Ovidio intentó en numerosas ocasiones atemperar el rasgo subversivo que entrañan sus poemas didácticos mediante la protesta de que él no enseña el amor prohibido con las casadas honestas, sino el amor permitido con las muchachas de escasa o ninguna reputación *(Ars,* 1, 31 y ss., *Remedia,* 385 y s.). Sin embargo, no tuvieron más remedio que ser considerados como ataques provocadores contra los conceptos morales de la vieja Roma tradicional y el intempestivo programa de reformas morales de Augusto [10]. Su amoralidad lleva el sello de la rebeldía y la negación. Así, Augusto pudo poner el *Ars amatoria,* ocho años después de su primera publicación, como pretexto para justificar el ostracismo de Ovidio, debido a razones de carácter político [11]

Los dos poemas muestran una arquitectura equilibrada. Transiciones suaves, o bien otras de contraste y acrecentamiento, encadenan lecciones de diferente longitud constituyendo estructuras rímicas articuladas con rica variedad formal. Con indolente elegancia se ofrecen las doctrinas y se describen los mecanismos psicológicos que han de ser sometidos a los fines perseguidos por aquéllas. La quintaesencia de las observaciones y consejos se condensa en máximas formuladas con brillantez. Características del tono desenfadado que emplea siempre Ovidio son las frecuentes alusiones parodísticas a los géneros literarios serios. Numerosas alegorías subrayan las exposiciones doctrinales con lujoso esplendor, ejemplos mitológicos sobre todo, que suelen extenderse en narraciones más o menos largas. Una fastuosa trama mitológica de diez ejemplos de ceguera amorosa femenina, entre ellos la grotesca narración de la perversa pasión erótica de Pasifae, están incorporados al libro 1 del *Arte de amar* (vv. 181 y ss.). Las narraciones del rapto de las sabinas, de Baco y Ariadna, de Dédalo e Ícaro *(Ars,* 1, 101 y ss., 527 y ss., 2, 21 y ss.) y del suicidio de Filis *(Remedia,* 591 y ss.) anticipan, en su colorido y plasticidad, el período creador subsiguiente de las *Metamorfosis* y los *Fasti.*

El Ovidio tardío se dedicó una vez más a la poesía didáctica. A finales de su vida comenzó, en el exilio, con la redacción de los *Halieutica,* una obra sobre la pesca, de la que ha llegado hasta nosotros un bosquejo inacabado de 134 versos, que pese a su carácter evidentemente provisional permite reconocer en algunos pasajes la antigua maestría [12].

---

[10] Sobre la reforma de costumbres de Augusto v. R. Syme, *The Roman Revolution,* Oxford, 1952, págs. 440 y ss.

[11] Sobre la relegación de Ovidio v. E. Meise, *Untersuchungen zur Geschichte der Julisch-Claudischen Dynastie,* Munich, 1969, págs. 47, 223 y ss.

[12] La autenticidad de este bosquejo es puesta en duda por algunos eruditos, así por ejemplo B. Axelson, *Eranos,* 43 (1945), págs. 23 y ss. En contra W. Kraus, *op. cit.,* pág. 150.

*Manilio*

En el poema didáctico astrológico de Manilio, escrito entre el 9 y el 22 d. d. C. y titulado *Astronomica*, se creó por última vez en Roma un poema didáctico cósmico de gran aliento y estilo. La temática de la obra era de gran actualidad dada la extraordinaria difusión y popularidad de la astrología entre todos los estratos sociales de la época imperial y su aceptación por parte de la escuela filosófica imperante a la sazón, la Stoa. Manilio creó su obra en consciente oposición al poema didáctico de Lucrecio: a la explicación atomística del mundo que ofrece el poeta epicúreo, antagonista de la idea de Providencia, opone Manilio el bosquejo de un cosmos transido y gobernado por la razón universal divina, en el que los destinos del individuo y de los pueblos están predeterminados irrevocablemente por las sendas de los astros.

Con una amplia y minuciosa descripción del firmamento se crea en el libro 1 una amplia base de partida para las doctrinas astrológicas que serán expuestas en los siguientes. Los libros 2 y 3, así como el 4 y el 5, se enlazan entre sí constituyendo unidades superiores; el segundo ofrece una detallada descripción astrológica del Zodíaco. Partiendo de esta base, el tercer libro nos informa sobre el complicado arte del establecimiento y cálculo del horóscopo. El cuarto describe la determinación del carácter y el destino de las personas por medio de los signos del Zodíaco, y el quinto la influencia ejercida por las constelaciones de estrellas fijas que están unidas a éstos. El hecho de que el poema estaba concebido originariamente en más de cinco libros se deduce del anuncio, no cumplido (2, 965), de exponer la influencia de los planetas. No sabemos con certeza, empero, si se ha perdido una parte de la obra o si ésta quedó inacabada por su autor [13].

La tarea que se había propuesto Manilio no era nada fácil dada la complejidad de la doctrina astrológica. Así, en los comienzos del libro tercero, especialmente arduo (vv. 31 y ss.), subraya él mismo que se verá obligado a luchar con la descripción de los grados y constelaciones de las estrellas y con una terminología difícil y extraña. Desde luego, la afirmación (3, 39) de que su objeto temático se hurta a todo intento de configuración poética suntuosa no es sino una exageración negativa y consciente, con la que intenta destacar justamente el valor poético de su obra; y es que Manilio supo, sin duda alguna, captar en versos elegantes y de transparente arquitectura incluso una materia tan abstracta como puede ser la tabla de los ortos y ocasos de los signos zodiacales de acuerdo con los grados ecuato-

[13] Sobre este punto cf. E. Housman en la edición del primer libro de Manilio, Cambridge, ²1937, pág. LXXII.

*Helios Cosmocrator.* Pompeya. Nápoles, *Museo Nazionale.*

riales y las horas equinocciales (3, 275y ss.). Este y otros catálogos semejantes muestran que en la redacción de la obra jugó un papel notable una considerable ambición artística. Este habilidoso maestro del lenguaje lo es al mismo tiempo de las descripciones plenas de colorido y expresividad. Esta cualidad se evidencia no sólo en el excurso o digresión mitológica sobre Andrómeda (5, 538 y ss.), sino que triunfa asimismo en los libros 4 y 5 y en las descripciones tipológicas del carácter de las personas nacidas bajo los diversos signos del Zodíaco y de las constelaciones a ellos vinculadas en el firmamento. Los cuadros de los diversos caracteres y profesiones, pintados con agudeza y realismo, y en los que han sido recogidos numerosos rasgos de la vida pública y privada de Roma, constituyen un abanico multicolor de la vida humana.

Los *Astronomica* respiran el *pathos* sublime de una grandiosa visión cósmica del universo, que en los proemios de los libros primero y segundo y en el prólogo y epílogo del libro cuarto se concentra en versos de poderoso vigor poético. La Naturaleza cósmica, transida del espíritu divino, la relación recíproca de todas las cosas entre sí y el orden universal óntico, que obedece a leyes ineluctables, constituyen sus temas centrales. El hombre ocupa en este sistema cósmico un puesto singularísimo; él, que «alza a las estrellas sus ojos semejantes a los astros» (4, 906 y s.) y es una copia perfecta del cosmos, es al mismo tiempo su súbdito y su conquistador. Su destino está prefigurado irrevocablemente por la andadura del inmenso reloj celeste, y la apropiación de esta verdad ha de ayudarle a liberarse de temores y codicias (4, 1 y ss.); pero por otra parte, el hombre no sólo ha sometido a su poder a la Tierra, sino que en virtud de la identidad de su espíritu con el espíritu divino inmanente al cosmos ha logrado desvelar los misterios del universo (4, 901 y ss.). En correspondencia, los *Astronomica* se presentan para Manilio como un ascenso a los espacios cósmicos y una penetración en la esencia íntima del mundo (1, 13 y ss.).

En la misma época de redacción de los *Astronomica* surgieron los poemas astrales del príncipe Germánico (15 a. C.-19 d. d. C.). Su refundición de los *Phainomena* de Arat incita abiertamente, por sus correcciones objetivas y adaptadas a los nuevos conocimientos científicos de la época así como por modificaciones formales, a la comparación directa con su modelo, tanto en el aspecto científico como en el puramente literario [14]. De sus *Prognostica* («Signos y pronósticos meteorológicos») se han conservado fragmentos sobre la influencia de las estrellas en las condiciones atmosféricas.

*Ojeada final*

A la época histórica de Nerón (54-68) pertenece la pequeña epopeya didáctica de Columela sobre el arte de la jardinería, que ocupa el libro déci-

[14] Sobre esto véase P. Steinmetz, *Hermes*, 94 (1966), págs. 450-482.

mo de su doctrina agrícola *(De re rustica)* y constituye la pieza de ornato literario de esta obra, concebida en prosa en todas sus restantes partes. Virgilio había declarado en las *Geórgicas* (4, 147 y s.) que dejaba en manos de los demás poetas la tarea de cantar la jardinería, y Columela procuró colmar esta laguna en su poema, lleno de donaire y compuesto a la manera virgiliana. Contrapunto de este poema clasicista es el titulado *Aetna*, un testimonio barroco sobre el vulcanismo, obra de un poeta desconocido. A causa de su *pathos* hiperbólico y de su predilección por la expresión sucinta y figurada, esta breve obrita debe ser atribuida sin duda a la época neroniana [15]. El poema resulta un tanto desequilibrado en su estructura formal, pero ofrece cuadros muy vivaces y plásticos de las fuerzas de la naturaleza en pleno desencadenamiento dinámico.

Con los poemas de Columela y del cantor del Etna se agota y expira la tradición de la poesía didáctica fundada por Lucrecio y Virgilio. Un género completamente distinto de poesía didáctica es el que representan los tratados versificados sobre Gramática de los que es autor Terenciano Mauro, en las postrimerías del siglo II d. d. C. Terenciano perteneció al círculo de los «*Poetae novelli*», que hallaron gusto en los juegos formales de los metros complicados [16]. En sotadeas compuso su tratado sobre las letras, la parte que trata de las sílabas principalmente en tetrámetros trocaicos, y el final en hexámetros dactílicos. El libro dedicado a los pies o medidas de los versos está construido polimétricamente: cada metro es descrito justamente en su propia medida rítmica. De esta manera no surgieron, desde luego, obras de verdadera calidad, pero sí configuraciones originales, que debido a su habilidosa estructuración métrica fueron capaces de despertar el interés del lector pese a lo árido de la temática.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Poema didáctico en general*

W. Schmid, «Römisches Lehrgedicht, en *Lexikon der Alten Welt*, Zurich-Stuttgart, 1965. Cols. 1699 a 1703.

G. Härke, *Studien zur Exkurstechnik im römischen Lehrgedicht (Lukrez und Vergil). Mit einem Anhang über Manilius*, Wurzburgo, 1936.

*Lucrecio*

P. Boyancé, *Lucrèce et l'épicurisme*, París, 1963.

K. Büchner, *Studien zur römischen Literatur*, tomo 1: *Lukrez und die Vorklassik*, Wiesbaden, 1964.

[15] V. sobre este punto K. Büchner, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, tomo 8 A, 1 (1955), cols. 1154 y s. El poema ha de haber sido escrito necesariamente antes de la erupción del Vesubio del año 79 d. d. C., ya que dicha erupción no aparece mencionada en el texto.

[16] Sobre Terenciano cf. E. Castorina, *Los «Poetae Novelli»*, Florencia, 1949, págs. 200 y ss.

H. Klepl, *Lukrez und Virgil in ihren Lehrgedichten,* Dresden, 1940 (Reimpr. Darmstadt, 1967).
W. Kranz, «Lukrez und Empedokles», en *Kranz, Studien zur antiken Literatur und ihrem Nachwirken,* Heidelberg, 1967, págs. 352-379.
G. Müller, *Die Darstellung der Kinetik bei Lukrez,* Berlín, 1959 (Análisis estructural del libro 2.°).
W. Schmid, «Lukrez und der Wandel seines Bildes», en *Antike und Abendland,* 2 (1946), páginas 193 a 219.
—, «Sammelrezensionen zu Lukrez», en *Gnomon,* 20 (1944), págs. 1-22; 85-100; 39 (1967), págs. 464-495.
—, «Lukrez», en *Lexikon der Alten Welt, op. cit.,* cols. 1779-1783.

*Las «Geórgicas» de Virgilio*

F. Klingner, *Virgil,* Stuttgart-Zurich, 1967.
L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil,* Cambridge, 1969.

*Los poemas didácticos de Ovidio*

W. Kraus, «Ovidius Naso», en *Ovid (Wege der Forschung,* tomo 92), edit. por M. v. Albrecht - E. Zinn, Darmstadt, 1968, págs. 95-104, 149-151.
B. Otis, «Ovids Liebesdichtungen und die augusteische Zeit», en *Ovid, op. cit.,* págs. 233-254.

*Manilio*

F. Boll, *Sphaera,* Leipzig, 1903, págs. 378-388.
J. van Wageningen, «Manilius», en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* ed. por G. Wissowa - W. Kroll - K. Ziegler, tomo 14,1 (1928), cols. 1115-1133.

# LA HISTORIOGRAFÍA ROMANA

ANTON DANIEL LEEMAN

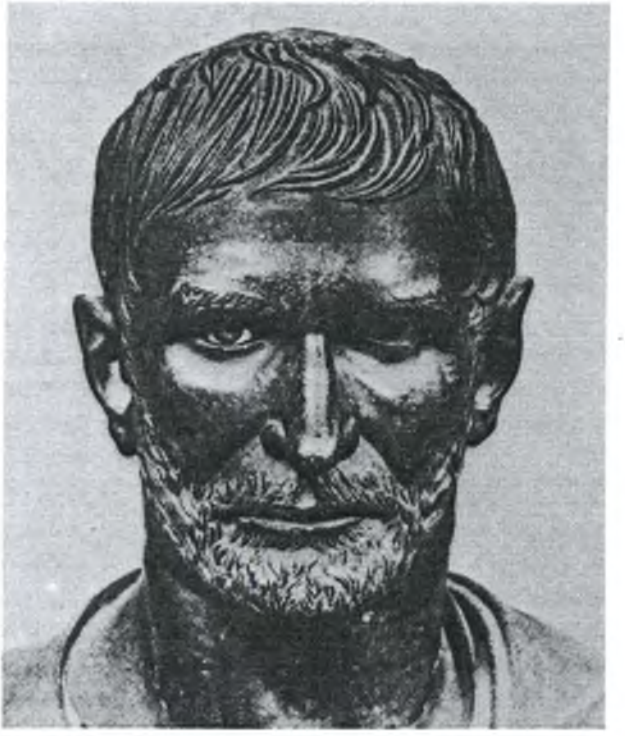
## *Origen y época preclásica: Catón y los autores de los Anales*

Conciencia tradicional, compromiso político y moral así como un interés por el comportamiento humano y sus motivaciones son los impulsos principales de los que partió la historiografía romana. El ciudadano romano de la República tardía, la época que se extiende a partir de las guerras púnicas, estaba persuadido de que «las costumbres heredadas de los antepasados» *(mores maiorum)* constituían un sistema ideal de valores del que se podían extraer los dechados *(exempla)* para la propia conducta. Y estaba igualmente convencido de que dichos valores habían comenzado a disolverse ya en su época. La pregunta por el porqué de esta decadencia y la admiración por la grandeza de los tiempos pretéritos constituyeron el campo de tensiones dentro del que crece y se desarrolla la historiografía romana. De este modo llegó a ocurrir que los secos anales de los sumos sacerdotes *(Annales pontificum)* [1] no bastaron ya, y acudiendo a los dechados griegos se propuso la nueva tarea de redactar la historia romana como una totalidad coherente. Curiosamente, los primeros que intentaron tal cosa —Quinto Fabio Pictor y Lucio Cincio Alimento, miembros ellos también, como tantos historiadores romanos, de la aristocracia senatorial (finales del siglo III a. C.)— se sirvieron de la lengua griega. Evidentemente describieron la historia romana, un fenómeno que a la sazón abarcaba ya cinco centurias, para el mundo griego. En éste parece haber imperado un vivo interés por Roma, que por aquel entonces libraba una lucha a vida o muerte contra Cartago, y el griego era, además, el único medio de comunicación internacional entonces en vigor.

Una generación más tarde surgió la historiografía romana auténtica, redactada ya en lengua latina, en la misma época en la que Nevio y Ennio

[1] Fueron publicados hacia el 120 a. C. en forma de libro, como *Annales Maximi*.

crearon la epopeya histórica. Marco Porcio Catón, el Censor (234-149 a. C.), redactó tras una agitada carrera política, ya en las postrimerías de su vida, la obra titulada *Origines*. Los libros 1-3 describían, siguiendo el dechado de los relatos fundacionales griegos, la llamada *ktiseis*, la prehistoria y la historia temprana de Roma (Catón inicia su narración con el mito de Eneas) y de otras ciudades itálicas; los libros 4-7 trataban del subsiguiente desarrollo de Roma hasta los tiempos presentes, a cuyo respecto Catón tuvo en cuenta con extensa minuciosidad su propio papel histórico.

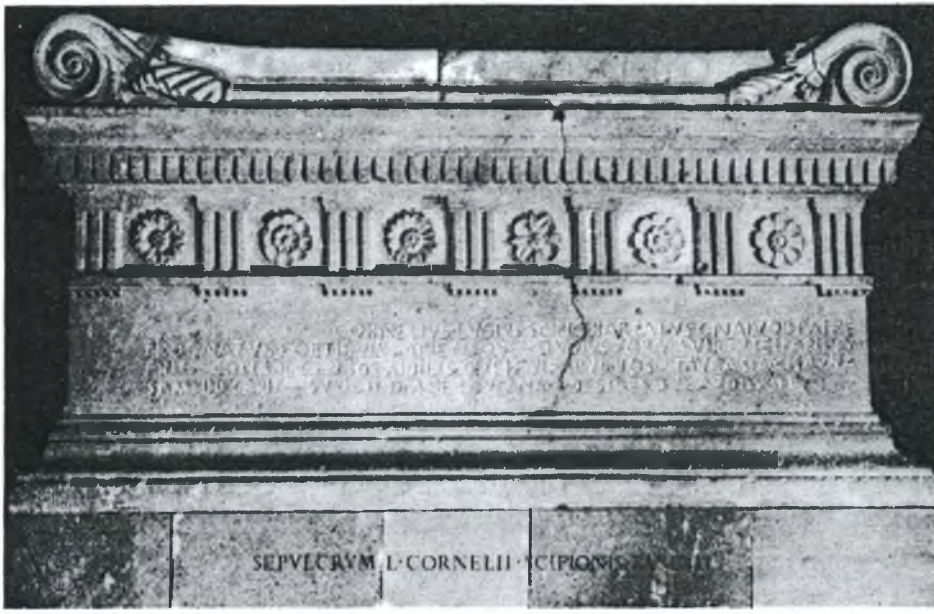


*Supuesto retrato de Bruto.* Bronce, siglo III a. d. C. Roma, *Palacio de los Conservadores.*

Este escritor se sirvió de un lenguaje directo y muy expresivo. El pasaje siguiente puede resultar apropiado para dar a conocer una impresión del estilo y la actitud de esta obra, que sólo ha llegado a nuestras manos fragmentariamente; Catón narra la gesta abnegada de un oficial romano durante la primera Guerra Púnica y observa al respecto lo siguiente [2]:

> Los dioses inmortales otorgaron al tribuno militar un destino que correspondía a su arrojo. Porque la cosa fue así: aunque resultó herido numerosas veces, su cabeza no recibió una sola herida, y se le halló entre los caídos, agotado por sus heridas y porque se había desangrado. Le recogieron y sanó, y más

[2] *Historicorum Romanorum Reliquiae*, ed. H. Peter, tomo 1, Leipzig, ²1914. *M. Porcius Cato*, fragm. 83.




*Sarcófago de L. Cornelio Escipión Barbado* (cónsul el 298 a. d. C.). Tumba familiar de los Escipiones, segunda mitad del siglo II a. d. C. Roma, *Musei Vaticani.*

> tarde ha vuelto a combatir valerosa y enérgicamente por el Estado, y por el hecho de que entonces condujo lejos a aquellos soldados, salvó ciertamente al resto del ejército. Pero es de grande importancia el lugar en que se consuma una acción heroica. Porque el espartano Leónidas consumó algo semejante en las Termópilas, toda Grecia, admirada de este heroísmo, ha honrado con monumentos la fama y gloria extraordinarias de su famosísima gesta: por medio de cuadros, estatuas, cánticos, relatos históricos y demás, han otorgado gran estimación a esta hazaña. Pero el tribuno de quien hablamos, que ha hecho lo mismo y había ayudado a salvar una situación difícil, sólo ha cosechado escaso loor por sus hazañas.

Este pasaje muestra de manera patente la tarea que Catón asigna a la historiografía y también su postura nacionalista y antigriega. Por otra parte, su obra proclama clarísimamente la influencia griega: «hay que consultar someramente los libros de los griegos, pero no estudiarlos minuciosamente», dio a pensar a su hijo Marcos [3]. Parece haber entrado asimismo en relación con el historiador griego Polibio, que a la sazón vivía en Roma como miembro del círculo reunido en torno a Escipión el Joven y admiraba profundamente a Roma. Los *Origines* de Catón ejercieron una poderosa influencia sobre la posteridad, especialmente sobre la actitud de los historiadores romanos de tiempos tardíos.

[3] V. Plinio, *Naturalis historia*, 29, 14.

La obra de Catón fue imitada muy pronto por algunos autores de rango menor, los llamados analistas, cuya forma y ademán expositivos se atuvieron en general al esquema de los *Annales pontificum*, un esquema que hallamos de nuevo —y frecuentemente a costa de la cohesión interna de la obra— en la historiografía romana tardía. Por lo demás, los analistas divergen fuertemente entre sí tanto en la tendencia cuanto en el método; lo fragmentario de los textos que han llegado hasta nosotros hace más difícil el juicio sobre cada una de las obras individuales. L. Casio Hemina trasluce un interés por lo técnico antiguo, y lo mismo ocurre con Lucio Calpurnio Pisón Frugi; aquél emplea un estilo forense harto complicado, éste, por el contrario, una dicción muy simple, casi candorosa. Más importancia ha de atribuirse a Lucio Celio Antípater, el primer historiador romano, que se entregó a su tarea de manera especializada y profesional. Su obra sobre la Segunda Guerra Púnica (con Escipión el Viejo como héroe principal) fundó en Roma la monografía histórica. Su estilo está teñido fuertemente de retoricismo, y Livio le acusó de intolerable exageración. Sea como fuere, el ademán retórico se convirtió desde Antípater en un elemento tradicional de la historiografía romana. Distinta, nuevamente, es la obra de Sempronio Aselio, quien subrayó por vez primera la necesidad de una contemplación causal de la historia. Según afirma él mismo, no quiere «narrar cuentos para niños», sino *historias scribere;* sólo de este modo podrá la historia cumplir su cometido de difundir y fomentar una actitud patriótica [4].

Los analistas citados hasta aquí, que son los llamados antiguos, escribieron durante la segunda mitad del siglo II y los comienzos del I a. C. En la época de Sila surgió una generación de analistas jóvenes. Quinto Claudio Cuadrigario enlazó en sus 23 libros de los *Annales* (hasta el año 80 a. C.) con la dicción tosca y desmañada de sus predecesores. La inclinación a las exageraciones ostentosas es la característica más notable de Valerio Antias, que para la misma época histórica necesitó un total de 75 libros. Cayo Licinio Macro merece atención en su calidad de primer historiador que no expuso la historia romana, unilateralmente, desde el punto de vista de la aristocracia senatorial. Cicerón le consideró como ampuloso y carente de respeto, mientras que se expresó con respeto sobre el postrero de los analistas, Lucio Cornelio Sisena. El estilo de Sisena buscó siempre lo afectadamente literario, tomando para ello como modelo al historiador griego Clitarco, que gozaba de dudosa fama a causa de su estilo extremadamente retórico y «trágico». Sisena no pertenece a los analistas en sentido estricto; tituló a su obra *Historiae*, y este título quería señalar expresamente la estructura objetiva y sobria que se desvinculó del esquema narrativo que se ajustaba al correr sucesivo de los años.

[4] *Historicorum Romanorum Reliquiae*, ed. cit., *Sempronius Asellio*, fragm. 2.

Si se añaden a todo ello las autobiografías de políticos destacados —Cayo Graco, Emilio Scauro, Rutilio Rufo, Lutacio Catulo y Sila— obtendremos un cuadro muy rico y complejo de la historiografía romana de la época anterior a Cicerón. Sin embargo, observadores de la generación de éste comprobaron que todavía no existía una historiografía romana verdaderamente valiosa. Dicha historiografía apareció después de la muerte de Cicerón, y con ello quedó sellado al mismo tiempo el destino de la analística; que fue relegada cada vez más al olvido y ha llegado hasta nosotros simplemente como un montón de citas carentes de conexión entre sí.

### *La época ciceroniana: Cicerón, César, Cornelio Nepote*

«El silencio de Clío»: así podríamos titular, no sin razón, este capítulo. Después de Sisena, la andadura de la historiografía quedó —a lo que parece— paralizada durante cuarenta años, si se exceptúa a un analista tardío, Quinto Elio Tubero. ¿Quién recogería y transmitiría la antorcha? ¿Por qué no el mismo Cicerón, que había cultivado con éxito diversos géneros literarios? Así pensaban sus amigos, como se deduce del singular diálogo introductorio a su obra *De legibus* (51 a. C.). En él afirma su amigo Ático: «De ti se espera ya desde hace tiempo, más aún, se exige, que te dediques a la historia; porque tu exposición mostrará, según se cree, que nosotros nada tenemos que envidiar a los Griegos, ni aun en este género literario» (1, 5). En su réplica, Cicerón declara que está dispuesto por principio a ello, pero que no obstante tendrían que cumplirse dos condiciones previas: libertad de toda *cura* y libertad de las obligaciones políticas, a cuyo respecto el término *cura* significa «vinculación o coacción moral», y se refiere directamente a la desdichada situación política en la que había caído Cicerón después de su consulado (63 a. C.). Para él, la historiografía es evidentemente, en primerísimo lugar, un problema político de su época, y al pensar así lo hace sobre todo en su propio consulado, en la conjuración de Catilina y en el papel que habían desempeñado entre bastidores César y Pompeyo. Y en realidad las cartas dirigidas a Ático están impregnadas todas, a partir del año 60 a. C., del bosquejado plan de revelar «la verdad acerca de la conjuración catilinaria». Cicerón se esforzó empero en vano por ganar para la redacción de este proyecto a un oscuro historiador romano llamado Luceyo y a un famoso historiador y filósofo griego, Posidonio; el proyecto fue publicado después de su muerte bajo la forma de panfleto y con el título de *De consiliis suis*. La obra histórica futura a la que alude la introducción del *De legibus* habría contemplado sin duda alguna las cosas desde una perspectiva más amplia y menos apologética; de todos modos, Cicerón siguió considerándose incapaz de llevarla a cabo.

Incluso tras el asesinato de César (44 a. C.), Cicerón rechazó una nueva incitación de Ático [5]: «¿Me espoleas a que me dedique a la historiografía? ¿A exponer todos los crímenes de los que aún hoy nos oprimen?». Y de hecho estaba la vida de Cicerón amenazada continuamente por parte de los cesarianos: él mismo fue víctima de las proscripciones el año 43 a. C.

¿Qué estructura y contenido habría poseído una obra histórica redactada por Cicerón? Como se deduce ya de la introducción al *De legibus*, una obra tal habría sido ante los ojos de Cicerón, sobre todo y principalmente, una empresa de carácter literario y no científico: Cicerón mismo la califica

*Denario de plata*, 43-42 a. d. C. Cara anterior: retrato de M. Junio Bruto con la inscripción BRUT(us) IMP(erator) L. PLAET(orius) CEST(ianus) (el maestro monedero responsable de la acuñación). Cara posterior: las dagas de los conjurados y el gorro frigio símbolo de la libertad, con la inscripción EID(ibus) MAR(tiis), «en los idus de marzo» (el día del asesinato de César).

de *opus oratorium*, «tarea para un orador» que domine el lenguaje y el estilo. Esta máxima coincide, por lo demás, plenamente con la actitud romana general frente a la historiografía, y reduce el valor que poseen las obras históricas romanas en cuanto fuentes históricas. Con ello no se afirma, de todos modos, que fuese lícito y admitido dar libre curso a la fantasía. En un pasaje del tratado *De oratore*, que fue redactado algunos años antes que el *De legibus*, Cicerón se expresa como sigue sobre su teoría historiográfica (2, 62-64):

> ¿Quién ignora que la primera ley de la historiografía ordena no afirmar nada incierto y más aún, no callar nada verdadero? ¿Que la obra no deberá contener ni un ápice de favorecimiento ni una huella de crítica maligna?... Se-

[5] *Ad Atticum*, 14, 14, 5.

gún su tema, una obra histórica requiere una exposición ordenada según el espacio y el tiempo. Y como en los acontecimientos notables y dignos de recordación se esperan primeramente los planes y propósitos, luego su ejecución y finalmente el posterior decurso y las consecuencias, es imprescindible que el autor enjuicie los planes, que en la ejecución exponga no sólo los discursos y acciones, sino también sus circunstancias; que en el decurso posterior explique qué papel causal han desempeñado en ello el azar, la previsión o la limitación humana. De los ejecutantes mismos han de ser notificados no sólo sus hazañas, sino también, y cuando se trate de personalidades notables, su vida entera y su carácter. Según el vocabulario y el estilo habrá que esforzarse por una exposición fluida, que discurre sin empujones y con suave regularidad.

*Busto de Cayo Julio César.* 1.ª mitad del siglo I d. d. C. Berlín, *Staatliche Museen.*

Destacan aquí, sobre todo, las normas estilísticas, que atestiguan que Cicerón tomó como dechado la forma de la historiografía griega tal y como había sido cultivada por Heródoto y los discípulos de Isócrates. Más adelante veremos cómo este ideal, que Cicerón no llegó a realizar, retorna en Tito Livio. Salustio, por el contrario, emprendió caminos completamente distintos, y también César, contemporáneo de Cicerón y a quien no puede considerarse sin más como historiador en el sentido antiguo de la palabra, corresponde plenamente al ideal ciceroniano.

Cayo Julio César (100-44 a. C.) compuso sus *Commentarii de bello Gallico* (en siete libros) y sus *Commentarii de bello civili* (en tres libros). Estas obras son enjuiciadas por Cicerón de la forma siguiente [6]

> Son obras libres de afeites, rectas y de pulcro estilo; libres asimismo de cualquier ropaje, producto del ornato estilístico. Pero en su deseo de suministrar material a otros que quisiesen escribir una obra histórica, ha hecho quizás un favor a necios que quieren ornar su texto con tijeras; a los sensatos les ha apartado de tal veleidad.

Aquí se expresa muy bien la cualidad singular de estos *Commentarii:* se trata de ejemplos tan cumplidos y logrados de «no-literatura» (según los módulos romanos), que hacen superflua la literatura. César se sirve con virtuosismo y habilidad suma del estilo forense tradicional romano, con sus ablativos absolutos y su oración indirecta, y crea así un nuevo género de historiografía que es capaz incluso de convencer, bien que a medias y desde luego no para uso propio, a un Cicerón. Los siete libros del *De bello Gallico* tienen como tema la conquista de las Galias por César (58-50 a. C.), y fueron completados por un libro octavo compuesto por Hirtio, uno de los generales de César. La obra *De bello civili* trata de la guerra civil contra Pompeyo, está escrita en un estilo más fluido y su intención de autojustificación resulta evidente. Tres escritos de la misma época, atribuidos a César pero de autor desconocido, y cuyo arte expositivo y estilo literario no alcanzan en modo alguno los de aquél, continúan la temática del *De bello civili:* el *Bellum Alexandrinum,* que narra los demás sucesos acaecidos en el año 48 a. C. y es quizás también obra de Hirtio, el *Bellum Africum* (46 a. C.) y el pseudoliterario *Bellum Hispaniense* (45 a. C.).

Otras tres personalidades del entorno de Cicerón alcanzaron menor nombradía con sus obras históricas. T. Pomponio Ático, el mejor amigo de Cicerón, escribió un *Liber annalis,* que en un solo libro ofrece un resumen de toda la historia romana. Otro amigo de Cicerón, M. Terencio Varrón (116-27 a. C.) fue el más grande erudito de su época. Los resultados de sus investigaciones históricas, que expuso entre otros en sus *Antiquitatum libri XLI,* fueron caracterizados por Cicerón de la manera siguiente [7]: «Tus libros nos han traído de nuevo, por así decirlo, a nuestra patria, a nosotros, que errábamos cual forasteros en nuestra propia ciudad natal: ahora comprenderemos por fin quiénes somos y dónde estamos». Sus obras están dedicadas sobre todo al legado de los tiempos antiguos, a la cronología de la religión, a las instituciones políticas y militares y a la geografía. El estilo le era indiferente, y en consecuencia, Cicerón no le consideró un historiador en el sentido estricto del término. Lo mismo puede decirse de Cornelio

[6] *Brutus,* 262.
[7] *Academica posteriora,* 1, 9.

Nepote, bajo cuyo nombre circuló una obra titulada *Chronicorum libri III*, pero que es famoso sobre todo como biógrafo, esto es, gracias a un arte modesto y —como dice él mismo— «casero» [8]. Su obra principal, *De viris illustribus libri XVI* (?), pintaba —comparable en este punto a las biografías de Plutarco— las vidas tanto de ciudadanos romanos como no romanos; de todas ellas han llegado hasta nosotros 22 biografías breves de caudillos extranjeros, entre ellos de Aníbal, así como dos biografías de historiadores romanos, Catón el Viejo y Ático. El autor se nos muestra como un hombre amable y simpático, de dotes intelectuales y horizonte harto limitados, y además como un estilista muy mediocre. Como su forma de narrar es fácilmente comprensible, su obra ha servido durante largo tiempo en las escuelas como lectura para principiantes. Tras la muerte de Cicerón dijo, evidentemente malhumorado, acerca de la historiografía:

> Este género de la literatura latina... ha quedado detenido a la muerte de Cicerón, como único de todos, en un estadio inicial y primitivo; Cicerón fue el único que tenía la capacidad, y también el deber, de prestar a la historia una voz digna de ella [9].

*Primer punto culminante: Salustio*

Menos de veinte años después de morir Cicerón trata ya Livio en su Prefacio (25 a. C.) de los «nuevos historiadores» que le hacen titubear en añadir su propia voz a las de ellos. De estos historiadores, en el sentido romano del término, nos son conocidos unos pocos. A ellos pertenece desde luego Cayo Salustio Crispo (86-35 a. C.), el primero de los verdaderamente grandes. Como personalidad, Salustio es un caso típico de su época, de aquel tiempo de enfrentamientos, con frecuencia violentos, entre la aristocracia senatorial y los caudillos del pueblo *(populares)*, del despliegue de poder de individuos de poderosa personalidad, que intentaban utilizar en provecho propio estos enfrentamientos y del derrumbamiento de la antigua *res publica* que se había basado en las *mores maiorum*. Mientras que Cicerón siguió aferrado durante toda su vida —engañándose a sí mismo en muchas ocasiones— a las antiguas ideas tradicionales, convertidas ahora en pura ilusión, hallamos en Salustio un hombre que concibió de forma fuertemente individualista el módulo ético de los romanos, la capacidad o valía *(virtus)*, y en sus años juveniles fue partidario de los caudillos populares antes citados, sobre todo de Julio César. Sus obras históricas, surgidas en la época posterior a la muerte de César, son en gran medida el

[8] *Pelopidas*, 1.

[9] *Historicorum Romanorum Reliquiae*, ed. H. Peter, tomo 2, Leipzig, 1906. *Corneli Nepotis De inlustribus viris*, fragm. 17.

producto de un desengaño condicionado por experiencias políticas y personales.

Salustio comenzó su carrera como cuestor, en el año 56 ó 55 a. C. Durante su mandato como tribuno de la plebe (52 a. C.) tomó parte activa muy intensamente en las pugnas políticas de la época como adversario de Cicerón. Dos años después, los censores le expulsaron del Senado oficialmente a causa de su vida disipada, pero en realidad por motivos políticos, y huyó a las Galias, donde se refugió en el campamento de César. Tras el estallido de la guerra civil entre César y Pompeyo se dirigió a César en una carta abierta *Sobre el Estado,* en la que ofrece consejos y normas para la renovación política, social y moral después de la guerra civil. Tras la entrada de César en Roma, Salustio fue nombrado de nuevo cuestor y senador; tomó parte, con cambiante éxito, en las operaciones militares contra los pompeyanos en Iliria y —con el cargo de pretor— en África. Tras la victoria definitiva de César (46 a. C.) redacta otra carta abierta *Sobre el Estado,* recibiendo seguidamente el proconsulado sobre la provincia de África. A su regreso a Roma es acusado de explotación de sus súbditos, pero la influencia de César evita que recaiga sobre él una condena. Invierte su saneado patrimonio en Roma, en los *horti Sallustiani,* que más tarde se convertirían en propiedad imperial. La muerte de César le obligó por último a retirarse totalmente de la política.

En oposición violenta con su carrera política está la severa moral que llena toda su obra. Amargura, pero también una profunda reflexión y una conciencia sobre el mal y el bien, producto de su propia y personal experiencia, hicieron surgir una obra histórica capaz de impresionar aun hoy día al lector. Salustio extrajo sus temas de la época de decadencia que siguió a la aparición de los Gracos. Primeramente escribió una monografía titulada *De coniuratione Catilinae,* en la que procura escudriñar las causas morales de la conjuración, cuyo estallido había presenciado él cuando contaba veintitrés años de edad. Como minimizó el papel real de Cicerón en el descubrimiento de la conjura, interpretó erróneamente el de César y además enturbió la cronología, se ha expresado la opinión de que esta obra está principalmente al servicio de una tendencia política y en realidad prosigue con otros medios la pugna de los partidos en liza. Pero esta opinión se ha evidenciado como demasiado unilateral. La reproducción ofrecida por Salustio del debate en el Senado que decidió sobre el destino de los catilinarios prisioneros (caps. 51-54) muestra más bien una cierta distancia con respecto a César, así como un respeto singular ante su más encarnizado enemigo, el estoico Catón de Útica. Otro momento culminante de la *Coniuratio* es una pintura, muy abarcadora, de la decadencia moral en el curso de la historia de Roma, que para Salustio se inicia con el gran cambio del año 146 a. C. —entonces perdió Roma en Cartago a su postrer enemigo

peligroso— (caps. 6 al 13). Su consideración y exposición entremezclan de manera harto caprichosa la especulación histórico-filosófica de los griegos (de un Polibio, de un Posidonio) con el moralismo de la antigua Roma (por ejemplo, de un Catón el Mayor). También el estilo recuerda no poco a los *Origines* de Catón, especialmente por sus numerosos arcaísmos y aliteraciones; por otra parte, Salustio sustituye la suelta fraseología arcaica de Catón por una prosa compacta y cerrada que llega hasta los límites mismos de la oscuridad. El dechado de esta característica del estilo de Salustio ha de ser buscado en otro sitio.

Monedas republicanas con alusiones propagandísticas a las hazañas de las grandes familias romanas. (De izquierda a derecha): cara posterior de un denario (125-120 a. d. C.). Biga tirada por elefantes con Júpiter, encima una Victoria con guirnalda triunfal. Inscripción: C. (Cecilio) METELLUS (maestro monedero, seguramente el cónsul del año 113 a. d. C.). Alusión a una victoria de Lucio Cecilio Metelo sobre los cartagineses (Panormus, 251 a. d. C.); los elefantes cogidos al enemigo como botín fueron mostrados seguidamente en un desfile triunfal. — Cara posterior de un denario (hacia el 56 a. d. C.). Estatua ecuestre, arcos. Inscripción: (L. Marcio) PHILIPPUS (el pretor del año 44 a. d. C., que ordena acuñar esta moneda), AQUA M(a)R(cĭa). Alusión a Q. Marcio Rex (pretor el 144 a. d. C.), quien construyó los acueductos que llevaban su nombre. — Cara posterior de un denario (hacia el 66 a. d. C.), representando la Basílica Aemilia (en el Foro Romano). Inscripción: M. (Aemilius) LEPIDUS (cónsul el 46 y el 42, triunviro entre el 43 y el 36 a. d. C. y por cuya cuenta se acuña este denario), (Basílica AIMILIA REF(ecta) S(enatus) C(onsulto) («La Basílica Aemilia fue restaurada por decisión del Senado»). Alusión a dos antepasados del acuñador de la moneda, Marco Emilio Lépido (cónsul en 187 y 175 a. d. C.), bajo cuya censura (179 a. d. C.) se edificó la Basílica Emilia, y Marco Emilio Lépido (cónsul el 78 a. d. C.), que había reconstruido y restaurado el edificio.

Durante sus últimos años, Cicerón combatió una nueva dirección estética de la elocuencia forense, el llamado aticismo, cuyos partidarios atacaron a su vez los amplios períodos ciceronianos, a los que estimaban como un rasgo típico del asianismo, esto es, de un estilo rebuscado y exquisito que fue cultivado en Roma sobre todo por Hortensio, el más notable competidor de Cicerón. Los aticistas tomaron generalmente por modelo al orador Lisias, de estilo sencillo y refinado; algunos, empero, procuraron imitar —incluso en sus discursos— al historiador griego Tucídides. La moda

citada en último lugar y el prestigio de Tucídides hacen comprensible que Salustio, para proclamar su respeto ante la obra tucididiana, aluda claramente a ella por medio de repetidas citas. La influencia de Tucídides se extiende sobre todo, sin embargo, al estilo, y Quintiliano compara no sin razón a Salustio con Tucídides, lo mismo que hace con Livio y Heródoto [10]. La prosa de Salustio, apretada, arcaicamente oscura y de compleja estructura, es una creación propia y personal, inspirada por Tucídides y mezclada en parte con elementos expresivos tomados de Catón, que troqueló indeleblemente la historiografía romana tardía. Este estilo singular es además una forma expresiva muy adecuada al tratamiento, fuertemente dramatizado, del tema, que es característico de Salustio; Catilina es presentado como un «héroe» trágico acudiendo a diversos medios estilísticos, como ocurre ya, por ej., en la pintura de su carácter en el capítulo 5.º.

Las mismas características generales nos salen al paso en la segunda monografía de Salustio, la obra titulada *De bello Iugurthino.* En ella no se trata tanto de la guerra de Yugurta (112 a 102 a. C.), cuanto de las convulsiones políticas que la acompañaron. El autor justifica la elección de su tema con la indicación de que en aquel acontecimiento se procedió por vez primera contra la *superbia nobilitatis* (cap. 5). Estas medidas partieron de los populares políticos Memmio y Mario. Salustio pinta un cuadro implacable de la corrupción de los caudillos conservadores (los llamados *optimates)* al iniciarse la guerra; sin embargo, habla en pro de la objetividad de su exposición el hecho de que se comporte con justicia frente a aristócratas enérgicos, como el general Metelo y el ayudante y posterior enemigo mortal de Mario, Sila. La estructura de esta obra es mucho más equilibrada que la de su producción primeriza [11].

Tanto más hay que lamentar el que sólo hayan llegado hasta nosotros algunos fragmentos de la última obra de Salustio, las *Historiae,* que abandona la forma monográfica en favor de una historiografía general, estructurada según el esquema de la sucesión anual. Las *Historiae* trataban de la época posterior a la muerte de Sila (78 a. C.); en el quinto y último libro había llegado Salustio al año 67 a. C. cuando la muerte le arrebató la pluma. Los fragmentos más importantes, seis *orationes et epistulae* que más tarde fueron suprimidas de la obra, demuestran de forma brillante las egregias dotes de este «Tacite avant la lettre». El fragmento que reproducimos a continuación atestigua que su interpretación del escenario político romano se había entenebrecido con el paso de los años [12].

---

[10] *Institutio oratoria,* 10, 1, 101.

[11] Este juicio no toma en cuenta las dos cartas a César que se han conservado, y cuya autenticidad es dudosa.

[12] C. Sallustius Crispus, *Historiarum Reliquiae,* ed. B. Maurenbrecher, Leipzig, 1891-3, libro I, fragm. 12.

> Después de que la eliminación del temor ante Cartago dio paso libre a los conflictos intestinos, vinieron confusiones, estallaron pugnas de facciones y por último guerras civiles, en las que unos pocos poderosos, que habían logrado reunir en torno suyo a la mayoría como partidarios suyos, aspiraron al poder único bajo nombres sonoros —como *optimati* y *popularii*—; para lo 'bueno' y lo 'malo' no eran los méritos lo que decidía frente al Estado (puesto que todos estaban corrompidos por igual), antes bien fue estimado como 'bueno' cualquiera que hubiese conquistado nombradía bien por medio de la riqueza, bien por medio de la desvergüenza y la falta de escrúpulos, y ello porque no hacía sino defender el orden imperante.

Bajo el nombre de Salustio ha llegado hasta nosotros una falsa *Invectiva in Ciceronem*, que pretendidamente pronunció Salustio en una sesión del Senado del año 54 a. C. Esta pieza oratoria es un producto de la escuela de los *rhetores*, pero contiene valiosas indicaciones sobre las relaciones recíprocas de ambos hombres públicos. Lo mismo puede decirse de la pseudociceroniana *Invectiva in Sallustium*, que da cumplido testimonio del odio desmedido al que estuvo expuesto Salustio durante su carrera política.

La obra histórica de un contemporáneo algo más joven, C. Asinio Polio (76 a. C.-4 d. d. C.) se ha perdido casi íntegramente. Horacio caracterizó en una oda dirigida a Asinio Polio (que al igual que Mecenas era un protector de los poetas) la empresa de éste con los siguientes versos [13]:

> *La civil pugna que originó Metelo Cónsul,*
> *la causa de la disensión, horrores y conflictos,*
> *el juego del azar, el desastrado,*
> *la alianza de los caudillos y las armas,*
> *aún cubierta de oprobio de sangre no expiada,*
> *una obra del taimado y fatal juego de dados*
> *has tratado tú, caminando sobre ascuas ardientes*
> *que queman bajo la engañosa ceniza.*

Asinio Polio, un republicano independiente que se retiró de la política después de su consulado (40 a. C.) como protesta contra el creciente poderío de Octaviano, osó sin duda describir los más recientes acontecimientos históricos de Roma; partidario él también de César, como Salustio, había desempeñado un papel de cierta importancia. Era también un representante de la línea de Tucídides, aunque criticó el estilo de éste como excesivamente poético. Asinio Polio empleó intencionadamente una dicción directa y deliberadamente seca como expresión de su frialdad racional, distante y objetiva. De toda su obra apenas si se ha conservado un discurso, induda-

[13] C. 2, 1, 1-8, en la trad. de la edic. *Horaz, Sämtliche Werke, lateinisch und deutsch*, editado por H. Färber (Tusculum-Bücherei), Munich, ⁴1967.

blemente muy objetivo, en honor de su fallecido contrincante político, Cicerón. La pérdida de su obra ha dejado una laguna muy sensible en nuestros conocimientos de la historiografía romana.

*Segundo punto culminante: Tito Livio*

El hecho de que hayan desaparecido, relegadas al olvido, numerosas obras históricas de la era republicana —desde Catón hasta Asinio Polio— se debió a la obra gigantesca y universal de Tito Livio. Este escritor dedicó una buena parte de su vida (ca. 60 a. C.-15 d. d. C.) a escribir en 142 libros la historia romana desde sus comienzos hasta el año 9 a. C. Livio era un historiador profesional, o mejor dicho un estilista profesional, porque se ocupó asimismo de problemas retóricos, y su crítica de las fuentes históricas deja mucho que desear. No se dedicó activamente a la política, ni en su ciudad natal Padua (Patavium), ni en Roma.

Según hemos dicho ya, en Roma se concedió gran valor —para nuestro gusto excesivo valor— al aspecto estilístico-literario de la historiografía. En este respecto, Livio se adapta perfectamente al cuadro general. Admiraba el estilo ciceroniano, y de seguro aprobó sin reservas lo que Cicerón dice acerca del estilo histórico en los pasajes arriba citados de su tratado *De oratore*. Quintiliano cita a Livio, como ya hemos dicho, comparándolo con Heródoto, y explica inmediatamente este juicio:

> Livio posee en su arte narrativo algo de maravillosamente amable y de radiantemente limpio, y sus discursos resultan insólitamente persuasivos; hasta tal punto están adecuadas todas sus palabras a las circunstancias y oradores correspondientes. Dicho en breves palabras: ningún historiador ha reproducido de manera más convincente que él las tonalidades afectivas, sobre todo las más suaves.

En otro pasaje habla Quintiliano de la *lactea ubertas*, de la «plenitud láctea» de Livio [14]. Una y otra vez nos fascina en él un bien matizado colorido poético, que contribuye notablemente a la heroificación del contenido narrativo. Sus períodos y su sintaxis son fácilmente diferenciables de los del período retórico de Cicerón.

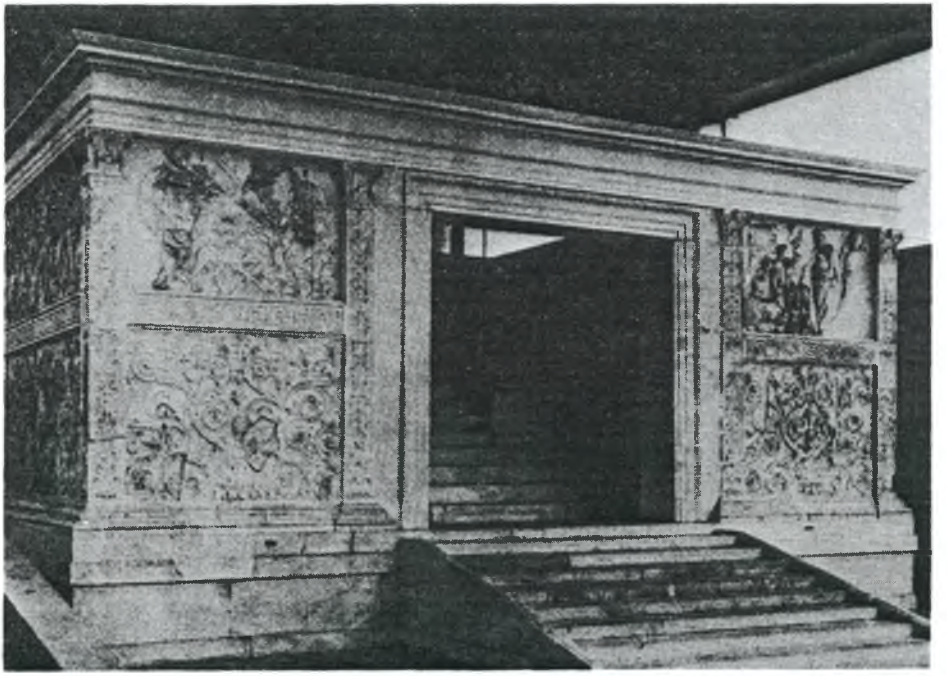
Livio se alejó en el aspecto estilístico de la compacta oscuridad de Salustio. En lugar de la amargura y el pesimismo de éste hizo valer —también en sus juicios— la blandura y suavidad. De todos modos no pudo ignorar del todo a su gran antecesor y al cuño que éste había impuesto al estilo histórico. Sobre todo en el prefacio de la obra sale a la superficie la influencia salustiana, no sólo en el estilo, sino también en su concepción

[14] *Institutio oratoria*, 10, 1, 32.

de todo el conjunto de la historia romana. Livio se plantea aquí en primer término, con toda modestia, la cuestión de si tiene sentido que él añada su nombre a la larga serie de famosos predecesores, y de si el volumen de la obra planeada no supera quizás sus fuerzas. Sin embargo, añade seguidamente que se promete satisfacciones sobre todo de la pintura de los tiempos antiguos, de una época que podría ayudarle a zafarse del recuerdo del turbio pasado próximo: estos tiempos recentísimos no podrán, por supuesto, hacer tambalear su amor a la verdad, pero sí el sosiego de su espíritu (Livio emplea en esta frase la palabra *cura*, conocida ya en las meditaciones de Cicerón). Al mismo tiempo asegura tener plena conciencia de que

*Augusto de Primaporta.* Estatua de mármol, hacia el 20 a. d. C. Roma, *Musei Vaticani.*

sus lectores esperan con ansia precisamente su actitud crítica frente a los recientes desórdenes públicos. Tras estas manifestaciones características asegura que considera como su objetivo más noble el que sus lectores capten cómo eran las *mores* y la vida de los antepasados, qué hombres y qué cualidades descollantes hicieron posible la ascensión del imperio, y cómo después se han ido disolviendo en medida creciente estos viejos vínculos y normas éticas hasta los tiempos presentes, en los que «ya no somos capaces siquiera de soportar ni nuestros errores ni los remedios contra ellos». Aquí se muestra, un tanto sorprendentemente, un pesimismo que se nos antoja típico de Salustio y despierta dudas sobre si acaso Livio adoptó una actitud de sincero apoyo al nuevo orden político augusteo —escribió su



*Ara Pacis Augustae* («Altar de la Paz de Augusto»), Roma; consagrada el 9 a. d. C. Vista general. El ara es un símbolo del orden social y político creado por Augusto.

*Praefatio* el año 25 a. C.). La tradición nos atestigua, de todos modos, que Augusto, con quien mantuvo una buena relación personal, le llamó entre bromas y veras un «pompeyano», esto es, un republicano. Sin embargo, Livio prosigue diciendo que los ejemplos buenos y malos de la historia podrían servir de lección, y que es aquí precisamente donde adquiere consistencia la tarea más importante de la historiografía; por lo que respecta a Roma, ella ha sido precisamente rica en estos buenos ejemplos durante un largo tiempo. Por ello, afirma, puede emprender el comienzo de su obra con buen ánimo.

La ingente obra *Ab urbe condita* fue avanzando lentamente. Su publicación se verificó probablemente en grupos de cinco o de diez libros; la estructuración del tema toma al menos en consideración repetidas veces estas unidades. Desgraciadamente, la ballena que había engullido las obras de sus predecesores cayó ella misma víctima de su propio desmesurado volumen. Sólo una cuarta parte del total ha logrado conservarse: la primera década (libros 1 al 10), que trata de los sucesos que se inician con la legendaria llegada de Eneas hasta la derrota samnita en el año 293 a. C.; la tercera década (libros 21 al 30, con la Segunda Guerra Púnica, y la cuarta década, junto con los cinco libros siguientes (números 31 al 45), que

tienen por contenido las guerras macedónicas y sirias. A los comienzos de la cuarta década afirma Livio que se siente dichoso por haber podido alcanzar el final de la Segunda Guerra Púnica, pero que al mismo tiempo se da perfecta cuenta de hasta qué punto el enorme incremento de la materia va retrasando cada vez más el avance de la obra; lo mismo que alguien que va penetrando poco a poco en el mar desde la playa siente cómo el suelo se hunde progresivamente bajo sus pies. Sea como fuere, Livio se proponía llegar hasta el libro número 142, y componer así la obra más vasta por nosotros conocida de toda la literatura de la Antigüedad. A partir del libro 45 esta obra sólo nos es conocida por medio de extractos y breves reseñas de contenido, los llamados *Periochae* (que deniegan sus servicios tan sólo para los libros 136 y 137). De aquí solamente se exceptúan algunas citas literales, por ej. el panegírico en loor de Cicerón, comparable con el de Asinio Polio.

*Ara Pacis Augustae.* Relieve con procesión de la familia imperial.

Puede considerarse a Livio como el último de los analistas. También en él sigue la ordenación de la temática el esquema de la sucesión de los años, y su fuente principal son las obras de los analistas, cuyos errores han hallado entrada frecuente en su exposición. Livio sólo cita a sus garantes cuando rechaza la versión de los hechos ofrecida por éstos o da su preferencia a otra fuente. Por lo común se limitó a una sola obra como fuente principal, utilizando algunas otras como simple control. Allí donde es posible cotejar su relato con el de Polibio se evidencia su inferioridad metodológica y al mismo tiempo su superioridad como estilista y narrador. Fuentes primarias, esto es, archivos y documentos, apenas si fueron utilizadas por él, o lo hizo en muy escasa medida. Este hecho se debe quizás en parte a que, al parecer, redactó lo más voluminoso de su monumental

obra en la ciudad natal de Patavium. Asinius Polio le reprochó una cierta *patavinitas*, esto es, un latín que no está del todo exento de los defectos del habla paduana [15]. También su relación personal con Roma evidencia una cierta distancia (Patavium había adquirido poco tiempo antes la plena ciudadanía romana). Miraba a Roma con admiración profunda, pero en ocasiones delata una evidente falta de comprensión por las instituciones romanas, sobre todo las militares. Todo ello reduce su importancia como historiador en el sentido moderno del término, pero la suavidad de su estilo y la benignidad de su actitud le hacen aparecer como el representante más excelso de la Roma augustea en el terreno de la prosa. Su influencia sobre la historiografía romana posteriormente sólo fue superada por la de Salustio.

### *Monarquía y falta de libertad: Pompeyo Trogo, Veleyo Patérculo, Valerio Máximo*

Junto a Livio, los nombres que pueden ofrecer la historiografía de la época de Augusto y Tiberio son de reducido fulgor. Por una parte, los grandes dechados del pasado reciente parecen haber causado un efecto antes de repudio que de acicate; en la nueva época se buscó febrilmente lo nuevo, hallándolo en una dirección estilística fuertemente artificial y alambicada, a la que podía caracterizarse como «modernismo». Sus rasgos característicos más notables son el refinamiento y la exageración patética; a la fase clásica siguió, así, una evolución hacia una especie de «barroco». Por otra parte, durante el Imperio fue desapareciendo progresivamente la libertad de palabra, por lo que los historiadores se vieron sometidos más al conflicto de conciencia bajo el que ya había padecido Cicerón a finales de la República. ¿Había que decir lo que deseaban oír los poderosos o decidirse por una libertad de conciencia y de expresión extremadamente peligrosa? ¿Había quizás medios que no pusiesen en peligro ni la verdad ni la seguridad? La historiografía de la época imperial nos ofrece ejemplos de las tres posibilidades.

De los grandes dechados del pasado más próximo fueron los *Commentarii* de César los que hallaron el menor número de seguidores. En todo caso podrían relacionarse con ellos las *Res gestae*, compuestas por el mismo Augusto como una especie de testamento político en el que el emperador rinde cuentas de sus hechos: el lenguaje frío y seguro de sí mismo recuerda claramente a César. El texto de las *Res gestae* fue difundido públicamente por todo el Imperio por medio de inscripciones de su texto; sobre todo en Ankara se han conservado considerables restos de dichas inscripciones *(Monumentum Ancyranum)*.

---

[15] Quintiliano, *op. cit.*, 1, 5, 56. 8, 1, 3.

La influencia de Salustio era prácticamente inevitable. En su elucidación de los peligros de una exagerada imitación, Quintiliano se ocupa de los historiadores «que, oscuros por sus frases truncas, procuran sobrepujar a Salustio y a Tucídides» [16]. A estas gentes pertenecía con seguridad L. Arruncio, autor de una obra titulada *Bellum Punicum;* según Séneca, se afanó por obtener un estilo pujante y expresivo mediante frases truncadas y una *obscura brevitas* al modo de Salustio [17]. Los escasísimos restos de esta obra no nos permiten examinar críticamente el juicio de Séneca. Más se ha conservado, por el contrario, de Pompeyo Trogo, un celta que compuso una obra en 44 libros titulada *Historiae Philippicae* en la que se trata de la historia del mundo no romano hasta el año 20 a. C. y que estuvo concebida verosímilmente como una especie de contrapeso a la historia romana de Tito Livio. En el siglo II de nuestra era, un tal Justino compuso un extracto de esta obra, en el que redujo su volumen originario a una décima parte del mismo, aproximadamente. El original se ha perdido, pero este resumen ha llegado hasta nosotros [18]. En él se halla un trozo de cierta longitud que —como ejemplo del estilo de Trogo— reproduce el texto original en su longitud verdadera y sin reducción alguna. Este trozo encierra también un problema típico de la historiografía antigua. En su nota introductoria a dicha larga cita —un discurso de Mitrídates, rey del Ponto (120-63 a. C.), que es reproducido de forma indirecta, esto es, como *oratio obliqua*— nos comunica Justino que Trogo censuró tanto a Salustio como a Livio, porque éstos —lo mismo, por lo demás, que otros muchos historiadores, incluso griegos— habían incorporado a sus obras discursos en versión directa; como el principio de la homogeneidad estilística desempeñó en toda la Antigüedad un gran papel, estos discursos solían ser reproducidos en una versión ficticia, adaptada al estilo del correspondiente historiador. Trogo no está de acuerdo con este método, y opina que esta adecuación lingüística sólo debe ser llevada a cabo mediante el empleo de la oración indirecta [19]. Este principio, muy aceptable en sí, tiene en este caso como consecuencia el que Trogo reproduzca las palabras de Mitrídates, a lo largo de varias páginas, como *oratio obliqua.* El discurso merece nuestra atención por otra razón más, ya que se trata de una imitación de un fragmento de las *Historiae* de Salustio, que tiene por contenido una carta de Mitrídates al rey de los partos Arsaces, carta llena de manifestaciones hostiles a Roma. Un cotejo de ambos textos permite reconocer que Trogo buscó destacar a toda costa mediante un uso desmedido de la *amplificatio,* para lo cual empleó el medio retórico, típicamente salustiano, de la antítesis.

[16] *Op. cit.,* 10, 2, 17.
[17] *Epistulae,* 114, 17.
[18] V. más abajo, pág. 192.
[19] Justino, *Epitoma,* 38, 3, 11. El discurso de Mitrídates, *ibid.,* 38, 4-7.

Como ejemplo del segundo de los peligros que acabamos de citar, y a los que estaba expuesto el historiador durante la época del Imperio, esto es, la limitación de la libertad en palabras y por escrito, puede citarse el nombre de otro historiógrafo de esta época, T. Labieno. En una lectura pública de su obra omitió determinados párrafos de la misma diciendo: «Esto deberá ser leído sólo después de mi muerte». En el año 12 d. d. C. fueron quemados sus libros, y él se quitó la vida a continuación.

Séneca el Viejo, padre del filósofo, a quien debemos esta noticia [20], se dedicó también a la historiografía y compuso una obra titulada *Historiae,* que trata de las guerras civiles y en la que compara al Estado romano con un hombre que ha alcanzado lo mejor de su edad al término de las Guerras Púnicas y se ha tornado tan senil al fin de la era republicana que hubo de ser sostenido por monarcas [21].

*El emperador Nerón.* Retrato en mármol. Roma, *Musei Capitolini.*

La idea de la decadencia nos sale al paso asimismo en el único historiógrafo de la era de Tiberio, Veleyo Patérculo, cuya obra se ha conservado por un capricho del azar. Sus *Historiae Romanae* en dos libros trataban, en el primero de ellos, los sucesos acaecidos hasta el año 146 a. C. (año considerado como el del cambio de la época clásica), y del cual sólo se ha conservado la parte que describe lo ocurrido a partir del año 168 a. C. El libro segundo trataba los años 146 a. C. hasta 30 d. d. C. La pintura entusiástica que dedica Veleyo al emperador Tiberio es un interesante correctivo de la imagen negativa y turbia que de esta discutida personalidad

[20] *Controversiae,* 10, § 8.

[21] Lactancio, *Divinae institutiones,* 7, 15, 14.

nos transmiten Tácito y Suetonio. Una característica sorprendente de su obra, que podemos estimar como rasgo sin par en toda la historiografía antigua, es el hecho de que se ocupe, en diversos incisos y digresiones, de problemas de la historia cultural y sobre todo literaria de Roma. En el capítulo 2,9 trata de la literatura arcaica de los romanos, en el capítulo 2,36 del clasicismo; en la sección 1, 16-17 ofrece una curiosa interpretación del fenómeno de que la floración de los diversos géneros literarios, tanto en la literatura griega como en la romana, se concentrase en lapsos históricos muy breves, y analiza aquí la tragedia, la comedia, la historiografía, la poesía y la oratoria. Veleyo estima como época de esplendor de la historiografía romana los ochenta años comprendidos entre el 60 a. C. y la muerte de Livio, que había ocurrido hacía, a la sazón, unos quince años. A continuación especula sobre las causas de este fenómeno.

> El espíritu de emulación *(aemulatio)* alimenta los talentos, y ora el disfavor, ora la admiración incitan a la imitación, y pronto alcanza su cima aquello a lo que se ha aspirado con el mayor celo; como es difícil persistir en el estado de perfección, lo que no puede ya progresar más sufre un retroceso de manera natural. Y así como primeramente nos vemos espoleados a dar alcance a aquellos que consideramos como ejemplares, del mismo modo flaquea, con nuestra esperanza, nuestro celo, si desesperamos de superarles o aun de alcanzarles, y lo que no puede ser alcanzado no se persigue más, y se abandonan los temas, por así decirlo, ya tomados en posesión y se buscan nuevos, y en evitación de aquello en lo que no podemos ya destacar rastrearemos otros para probar en ellos nuestras fuerzas. Y así se evidencia el constante e incierto cambio como un gran impedimento para producir una obra perfecta.

El razonamiento pudiera ser un tanto candoroso, pero en modo alguno desacertado, y este párrafo ha despertado la atención de hombres como Voltaire, Goethe y Sainte-Beuve, quizás porque ilustra de forma clara las dificultades en que había caído la literatura tras las cimas de esplendor de la época ciceroniana y augustea. Además hace comprensibles las corrientes modernistas, no exentas de carácter forzado, propias de esta época y de las que Veleyo mismo es un buen ejemplo: en efecto, él sustituyó la estructura sintáctica cerrada de la época clásica, que empleaba los períodos largos y coherentes, por frases concatenadas de forma muy suelta, e hizo uso abundante de los medios retóricos como por ejemplo la paronomasia. Especialmente difíciles de soportar son los momentos culminantes del carácter dramático de su obra, como por ejemplo su versión de la loa póstuma en honor de Cicerón, que acaba con la afirmación de que «antes desaparecerá de la tierra el género humano que el nombre de Cicerón» (2, 66, 2-5).

No se han conservado las obras de algunos coetáneos más jóvenes, como Aufidio Basso, M. Servilio Noniano y A. Cremucio Cordo. Sobre este último nos ofrecen información los *Anales* de Tácito (4, 34-35): demasiado

franco en su admiración por la República, fue acusado por Tiberio de alta traición y obligado a suicidarse. Tácito nos ofrece su discurso de defensa, y dice que su obra, condenada a ser quemada, se conservó sin embargo en algunas copias secretas, para ser publicada más tarde de nuevo, como la de Labieno, en versión corregida y expurgada.

Cremucio Cordo había ensalzado a Bruto y Casio, los hermanos asesinos de César. Su contemporáneo Valerio Máximo era mejor conocedor de su deber, y proclamó que no se debía citar jamás el nombre de Casio sin añadir la designación de «traidor» (1, 8, 8). Seyano, que hasta su caída en desgracia fue la mano derecha de Tiberio (31 d. d. C.), había sido ensalzado todavía en el año 30 por Veleyo como un hombre a quien el emperador y el pueblo competían en venerar. Pocos años más tarde conjetura por el contrario Valerio Máximo que Seyano cumple eterna condena en el Averno, si es que le han permitido allí la entrada (9, 11, externa 4). La existencia del escritor dedicado a la historiografía era en esta época verdaderamente amarga y peligrosa. Valerio Máximo no debe ser contado, sin embargo, entre los historiadores, ya que era realmente un *rethor*. Trabajó en una colección de ejemplos históricos, con la que quería ser útil a los oradores que, en su incesante recurrir a las *mores maiorum*, habían hecho desde siempre abundante uso de tales ejemplos. Sus *Facta et dicta memorabilia* en 9 libros se han conservado por un capricho del azar, lo mismo que la obra de Veleyo. Estos *Facta* están ordenados sistemáticamente según categorías de concepto como por ejemplo *de religione, de institutis, antiquis, de disciplina militari, de fortitudine, de constantia*, etc. El autor ofrece con ellos una prueba, lista para su empleo, de sus conocimientos retóricos. Los ejemplos romanos son el tema principal, porque «nuestra ciudad ha colmado el mundo entero de ejemplos prodigiosos de todo género» (2, 7, 6). Sin embargo, «Roma es lo bastante honrada como para rendir memoria también a los ejemplos extranjeros» (4, 7, externa 1), aunque sea solamente por vía de solaz (6, 9, externa 1). Patriotería, servilismo y estrechez de espíritu son las características más destacadas de este hombre, cuyo único mérito consiste en haber conservado para nosotros, gracias al empleo de fuentes desaparecidas hoy, un sinnúmero de hechos históricos desconocidos. La colección fue utilizada con ahínco, sobre todo durante la Edad Media.

La figura más curiosa entre los historiadores romanos del Imperio temprano es sin duda alguna Claudio, que más tarde llegaría a ser emperador. Este hombre era un individuo singular por demás, raro y excéntrico; en sus años de juventud, Livio le había animado a dedicarse a los estudios históricos, y comenzó su tarea con una voluminosa obra sobre la época posterior a la muerte de César. Sin embargo, cuando su madre y su abuela, la emperatriz Livia, le censuraron inequívocamente, se dio cuenta de que no podría expresar libremente su opinión sobre la fase final de la Repúbli-

ca, y publicó por último los 41 libros de *A pace civili* sobre el principado de Augusto. Ocho libros necesitó para su autobiografía, que según Suetonio es una obra «antes carente de tacto que de buen gusto» [22]. Cuando dio una vez —según era usual en el Imperio— una lectura pública de una de sus obras, se derrumbó una silla bajo el peso de un corpulento oyente; después de que hubieron acallado las generales risas prosiguió Claudio con su lectura, pero una y otra vez hubo de estallar en carcajadas.

### *Curcio Rufo y sus contemporáneos*

La historiografía romana ofrece un cuadro poco interesante también durante la segunda mitad del siglo I d. d. C. Algunas obras evidentemente buenas se han perdido para nosotros porque la exposición del Imperio temprano hecha por Tácito les hizo la competencia con excesivo éxito, y por ello sufrieron el mismo destino que la historiografía de los primeros tiempos republicanos bajo el peso de la obra de Tito Livio. La de Curcio Rufo, única de esta época que ha llegado hasta nosotros, debe su destino más favorable al capricho del azar, lo mismo que los escritos de Veleyo y de Valerio. En la ojeada general que ofrece Quintiliano sobre la historiografía romana más reciente no es considerado digno ni siquiera de mención.

Algunos historiadores lograron evitar todo conflicto con el régimen. Cluvio Rufo, autor de unas *Historiae* sobre la época del año 37 hasta el 60 d. d. C. aproximadamente, fue cónsul y ayudante de campo de Nerón, y mantuvo también estrechas relaciones con Galba, Otón, Vitelio y Vespasiano. Se fue formando a la sazón poco a poco un nuevo arte del sobrevivir; Tácito lo describió más tarde tomando como ejemplo a su suegro Agrícola, quien había demostrado cómo se puede hacer carrera bajo un emperador tiránico y al mismo tiempo atender al interés propio. Como historiador era posible protegerse mediante la elección de un tema carente de actualidad, que al mismo tiempo contuviese problemas vivos y pudiese por ello despertar un interés general.

Curcio Rufo eligió en su *Historia Alexandri Magni* a un héroe que tres siglos después de su muerte animaba la fantasía de los lectores. Muchos pasajes en los *Facta et dicta* de Valerio atestiguan su actualidad como ejemplo de un déspota fascinador. Esta popularidad estuvo condicionada en parte por el hecho de que más de un emperador romano quiso presentarse como un nuevo Alejandro; de aquí surgió la posibilidad de hacer visibles paralelismos significativos. Curcio destaca sobre todo por sus análisis psicológicos del soberano; en este sentido anticipa a Tácito y compensa en algún aspecto lo que deja que desear en punto a seriedad histórica, a cono-

[22] *Claudius*, 41.

cimientos geográficos y etnográficos y a buen sentido militar y estratégico. Puede considerarse la biografía de Curcio como una especie de novela histórica, lo cual está condicionado entre otras cosas por su carácter fuertemente anecdótico. En este sentido, Curcio está influenciado poderosamente por los historiadores griegos de Alejandro Magno, como por ejemplo Clitarco.

Sobre la vida de Curcio y la época en que fue redactada su obra no son conocidos datos de crédito científico. Ningún autor antiguo le ha citado o se ha referido a su nombre, y la única manifestación inequívoca actual en su obra es un pasaje enigmático que celebra con las siguientes palabras la toma de poder del nuevo emperador (10, 9, 3-6):

> Con pleno derecho afirma el pueblo romano que debe su salvación a su emperador, quien en una noche, que a punto estuvo de ser nuestra postrera, surgió como un nuevo astro. En verdad que fue su orto, y no el del sol, lo que devolvió la luz a un mundo entenebrecido, cuando los miembros del Estado, que había perdido su cabeza, se vieron conmovidos por la disensión. ¡Cuántas antorchas incendiarias ha apagado él entonces, cuántas espadas ha devuelto a su vaina! ¡Qué tempestad ha alejado con su repentina fulguración! ¡El Imperio alcanza no sólo nuevas fuerzas, sino incluso un nuevo florecimiento!

La alabanza está dirigida verosímilmente al emperador Vespasiano, que puso fin al caos del año de los tres césares (69 d. d. C.). Sin embargo, se ha pensado también en Claudio (después de la noche en la que fue asesinado Calígula) e incluso en acontecimientos que se producirían siglos después.

El estilo, tal y como lo emplea también el párrafo citado, señala con seguridad hacia mediados del siglo I d. d. C. Es un estilo situado dentro de la tradición fundada por Livio, que hace suyos al mismo tiempo, bien que de manera moderada, los medios expresivos de la nueva retórica. Sólo raras veces se deja arrastrar Curcio por los artificios retóricos de la época. Así por ejemplo, en el instante en que los ejércitos de Alejandro Magno han alcanzado el Océano Índico y se hallan ante las puertas de la India, recuerda un conocido tema declamatorio: «Alejandro reflexiona si acaso debe cruzar el Océano (Índico)». Séneca el Viejo ofrece bajo este título paralelos patentes de lo que anima en este instante, según Curcio, a los soldados de Alejandro: tanto Séneca como Curcio hablan de inmensas masas de agua cubiertas de niebla y paralizadas bajo una tiniebla situada más allá del firmamento, preñado de monstruos amenazantes... Curcio cae aquí intencionalmente en una vaciedad declamatoria y una vana fantasía [23].

De los 10 libros de la *Historia Alexandri* se han perdido los dos primeros, que estaban dedicados a la juventud del gran monarca; también dentro de la parte que se ha conservado se abren algunas lagunas. La Edad Media

[23] V. Curcio, *Historia Alexandri*, 9, 4, 17 y s., y Séneca el Retórico, *Suasoriae*, 1, 1.

halló gran interés en la figura del soberano macedónico, enjoyada de mitos y leyendas; la obra de Curcio fue por ello afanosamente leída. Desde la perspectiva actual ella aparece paradójicamente como el único punto destacado en la historiografía romana entre Livio y Tácito.

Mayor derecho a este honor tendría sin duda Fabio Rústico, a quien Tácito cita como figura paralela a Livio, caracterizándole como «el más hábil estilista entre los modernos historiadores» [24]. Fabio Rústico compuso una obra histórica sobre la época de Nerón, a quien, siguiendo el ejemplo de Tácito, pinta con todos los tonos oscuros imaginables [25]. La panorámica de la historiografía romana, tantas veces citada, que nos ofrece Quintiliano, termina con el pasaje siguiente: «Aún vive, como honra y prez de nuestra época, un hombre que merece la recordación de los siglos venideros, del que se hablará algún día y a quien se admira y reconoce ya hoy» [26]. Estas palabras apuntan probablemente a Fabio Rústico; por desgracia, la profecía no se cumplió.

Otra fuente de Tácito confirma —como excepción— la regla de que los historiógrafos romanos solían estar sometidos a severas exigencias estilísticas. Se trata de Plinio el Viejo, el incansable erudito y enciclopedista cuya *Naturalis historia* representa una inagotable mina para el saber de aquella época. La introducción a esta obra se dirige al emperador Tito; Plinio anuncia en ella una obra histórica, *A fine Aufidii Bassi*, cuya publicación deja en manos de su heredero, Plinio el Joven. Éste, efectivamente, editó la obra, si bien sólo alaba en ella el hecho de que su padre adoptivo ha informado aquí «con minuciosa puntualidad» *(religiosissime)* [27]. La obra era evidentemente más un producto de la ciencia que del arte del estilo. Y Tácito, que la cita en varias ocasiones, da una vez rienda suelta a su irritación sobre ello [28]:

> Durante el año en que Nerón —por segunda vez— y L. Pisón eran cónsules, acaeció poco digno de ser relatado, como no sea que se sienta interés por llenar libros con la alabanza de los cimientos y el entarimado de un anfiteatro que el emperador hizo erigir en el Campo de Marte. Resulta concorde con la dignidad del pueblo romano reservar para los libros de historia los sucesos más importantes, y dejar tales cosas para las crónicas de las ciudades.

Por nuestra parte, lamentamos tanto más que no haya llegado hasta nosotros nada de este ejemplo de una historiografía realista y «periodística», que tenía un objetivo completamente distinto del propio de la historio-

---

[24] *Agricola*, 10, 3.
[25] *Annales*, 14, 2.
[26] *Institutio oratoria*, 10, 1, 104.
[27] *Epistulae*, 5, 8, 5.
[28] *Annales*, 13, 31.

grafía «elevada». Lo mismo puede decirse de las *Bella Germanica* de Plinio el Viejo, que se basaban en experiencias vividas por Plinio en el lugar mismo donde sucedieron.

### *El giro clasicista: Quintiliano y Plinio sobre la historiografía*

Cicerón nos ofrece una ojeada sobre las teorías historiográficas de la República; Quintiliano hace lo propio con respecto a la época imperial. Con su *Institutio oratoria* comienza un nuevo período en la historia de la literatura latina. Ciertamente, la búsqueda febril de novedades, en la que se empleó sobre todo la retórica declamatoria moderna, había producido una cumbre, como fue Séneca el filósofo, pero por otra parte degeneró con frecuencia en una falta de naturalidad y una artificiosidad carente de vigor. De este modo el péndulo de la historia osciló una vez más totalmente hacia la parte opuesta: se consideró a los «clásicos» —Cicerón, y en la historiografía Salustio y Livio— con nuevos ojos. Quintiliano es el gran teórico y maestro de esta corriente clasicista. Recomienda al futuro orador sobre todo un cuidadoso estudio del dechado clásico, a cuyo respecto quiere conservar asimismo los mejores elementos de la moderna retórica, y en especial la tendencia a las fórmulas concisas y agudas *(sententiae).*

En su panorámica general de los escritores griegos y latinos con los que debe trabar íntimo conocimiento el futuro orador ocupan los historiógrafos un papel muy importante; ellos pueden, afirma, alimentar al orador con ricos zumos. De todos modos es preciso tener plena conciencia de las diferencias que existen entre ambos géneros [29]:

> La historiografía se acerca mucho a la poesía y es en cierto modo un poema en prosa. Su misión es narrar, no demostrar, y todo su ademán está orientado no hacia el efecto inmediato y hacia una liza que ha de ser dirimida de inmediato, sino hacia la memoria de la posteridad y la fama del talento literario. Por ello evita la uniformidad, presentando su objeto en palabras más desacostumbradas y figuras estilísticas más libres.

De aquí se deduce claramente que Quintiliano quiere acercar la historiografía a la poesía aún más fuertemente que Cicerón.

Cicerón había estimado a Heródoto y a Tucídides como los dos grandes historiadores griegos, aunque en su propia teoría se atuvo sobre todo a la tradición de Heródoto [30]: en su prosa confrontó el «sosegado fluir de palabras» de Heródoto con el río impetuoso del estilo de Tucídides [31].

---

[29] *Institutio oratoria,* 10, 1, 31.
[30] Cf. más arriba, pág. 161.
[31] *Orator,* 39.

Quintiliano sitúa a los dos grandes dechados griegos en un plano de igualdad: Tucídides, dice, es conciso, escueto, impetuoso en su fluir narrativo; Heródoto, por el contrario, deja fluir la prosa suavemente, es transparente y amplio en su curso [32]. No obstante, y de otro modo que Cicerón, Quintiliano puede nombrar a un Heródoto romano, a saber Tito Livio, y a un Tucídides romano, Salustio. Y si Cicerón, en su tratado *De legibus*, había hecho decir a su amigo Ático que él, Cicerón, debía encargarse de que los romanos no fuesen inferiores a los griegos tampoco en la historiografía [33], pudo Qintiliano afirmar un siglo y medio después que la historiografía romana no necesitaba ya subordinarse a la griega [34].

*El Arco de Trajano en Benevento*, al comienzo de la Via Traiana, que lleva desde Benevento hasta Brindisi. 114 d. d. C. Los relieves celebran los triunfos y los benéficos hechos del monarca en Italia y en las provincias.

Cicerón había puesto todas sus esperanzas en un Heródoto romano. Quintiliano, por su parte, tiene a Livio en altísimo aprecio, pero no obstante considera a Salustio como el *historiae maior auctor* [35]. Este hecho deja traslucir el clima literario en el que surgió la obra de Tácito, que constituye indiscutiblemente la cima de toda la historiografía romana. Para ello nos resultan también de interés las cartas de Plinio el Joven, un discípulo de Quintilano y amigo de Tácito, con el que mantuvo frecuente correspondencia sobre su obra; por desgracia no se han conservado las cartas de Tácito a Plinio, sin duda mucho más importantes. Plinio escribe a Tácito,

[32] *Institutio oratoria*, 10, 1, 73.
[33] V. más arriba, pág. 159.
[34] *Institutio oratoria*, 10, 1, 101.
[35] *Op. cit.*, 2, 5, 19.

entre otras cosas, lo siguiente: «Te predigo que tu obra histórica será inmortal»; y añade: «Tanto más exijo recibir un puesto en ella; lo reconozco francamente». Sigue a ello un informe sobre cierto suceso acaecido bajo el reino de Domiciano, que hace aparecer a Plinio bajo una luz favorable.

> Sea como fuere, tú harás todas estas cosas más conocidas, más famosas, más grandiosas; de todos modos, yo no exijo de ti que sobrepases la medida de lo que verdaderamente sucedió. Porque la historiografía no debe apartarse de la verdad objetiva, y para los hechos dignos basta con la verdad [36].

En ocasiones, el levemente vanidoso Plinio recuerda los principios doctrinales de Cicerón; alusiones a éste son muy corrientes en él, el partidario del clasicismo.

Otro amigo le había invitado a dedicarse por su parte a la historiografía, a lo que Plinio contestó: «Me aconsejas componer una obra histórica, y no eres el único en hacerlo; ¡cuántos me han incitado con frecuencia a ello!» (según se ve, se repite aquí la situación que nos es conocida por el prólogo del tratado *De legibus)*

> Mas, ¿sobre qué? ¿Sobre sucesos antiguos y narrados ya por otros? En tal caso, el trabajo de investigación está ya hecho, y sólo queda el fatigoso cotejo de las fuentes. ¿O acaso sobre un tema nuevo y no usado? En tal caso se corre el peligro de provocar escándalo y recolectar escasa gratitud.

Incluso aquí reconocemos de nuevo el viejo dilema ciceroniano, a cuyo respecto debemos tener en cuenta que las dificultades eran durante el Imperio más numerosas y considerablemente más arduas. La carta analiza además qué estilo es el más adecuado para una obra histórica; este pasaje muestra que también Plinio consideraba antes a Salustio que a Livio como ejemplar y digno de imitación [37].

### *Tercer punto culminante: Tácito*

Las noticias sobre la vida y carrera del máximo historiador romano son muy escasas. Nació hacia el año 55 d. d. C.; contrajo matrimonio en el 77 con la hija de Agrícola, el hombre cuya vida narraría en una biografía tras la muerte de éste (93 d. d. C.). Su carrera política se inició bajo Vespasiano; fue pretor bajo Domiciano (88 d. d. C.), y cónsul reelecto bajo Nerva (97 d. d. C.). Durante el reinado de Trajano, y probablemente hacia el año 112, ostentó el cargo de gobernador general de Asia. La fecha de su muerte es desconocida. Su carrera como orador concluyó el año 100, en el que

[36] *Epistulae*, 7, 33.
[37] *Op. cit.*, 5, 8.

junto con Plinio defendió a los habitantes de la provincia de África contra un gobernador déspota y explotador.

Sobre su despedida de la elocuencia forense nos rinde cuentas en su escrito *Dialogus de oratoribus*, escrito probablemente hacia el año 105 de nuestra era. La forma como tal cosa sucede es extremadamente característica. En un diálogo de corte ciceroniano, Tácito hace discutir —también en este punto un clasicista— a algunas personalidades destacadas de los tiempos de su juventud sobre la cuestión acerca de qué causas contribuyeron a la decadencia de la oratoria en la época imperial; una tesis ésta, por lo demás, que es controvertida vigorosamente por uno de los partici-

*Basamento de la columna de Trajano* en el Foro de Trajano en Roma (consagrado en 113 d. d. C.). Aquí fueron depositadas las cenizas de Trajano el 117 d. d. C. El friso que rodea como una banda en espiral toda la altura (38 metros) de la columna representa los sucesos y triunfos durante las guerras de la Dacia (101-102, 105-106 d. d. C.), en la actual Rumania.

pantes en el coloquio, un representante de la retórica moderna llamado Aper. El clasicista entre los interlocutores, Messala, cuyos rasgos recuerdan fuertemente a Quintiliano, cita como causas el abandono de la educación, así como la decadencia general de las normas y las costumbres. No obstante, declara Materno, la figura principal del diálogo, que el orden político monárquico concede demasiado poco terreno al desenvolvimiento de la elocuencia; él mismo, dice, ha determinado dedicarse a la poesía, y más concretamente a la tragedia. Su *Cato*, recién publicado a la sazón, había ocasionado gran expectación y revuelo, porque el público quiso leer en este tratado, entre líneas, alusiones veladas a la realidad política actual, lo que se presenta para Aper como una consecuencia desagradable de la huida, errónea, al reino de la poesía emprendida por Materno y que éste aprueba sustancialmente. La máscara resulta transparente: tras de Materno y su poesía se ocultan Tácito y su historiografía. Tácito emplea aquí el artificio de la alusión, tan estimado por él.

*La muralla de Adriano* en Gran Bretaña.

Algunos años antes (98 d. d. C.) había hecho lo mismo en la biografía de su suegro Agrícola. Esta obra es desde luego, en primerísimo lugar, un homenaje personal, y guarda por ello relación directa con la loa funeraria tradicional romana *(laudatio funebris).* Sin embargo destaca fuertemente las cualidades singulares que permitieron a Agrícola, un hombre de carácter inquebrantable, escalar las más altas dignidades y cargos públicos bajo la tiranía de Domiciano. La introducción a la biografía conjura con emotivas palabras el recuerdo del reinado cruel de este César: «Muy pocos somos ya, y hemos sobrevivido no sólo a otros sino, por así decirlo, también a nosotros mismos: tantos años nos han sido arrebatados en mitad de nuestra vida, años en los cuales, condenados al silencio, los jóvenes han alcanzado la ancianidad y los ancianos el umbral de la muerte». Bajo Nerva y Trajano se inició una época más feliz, pero los síntomas de la grave dolencia padecida por la nación siguen aún en pie (cap. 3). Tácito, Agrícola y otros habían callado, y al mismo tiempo habían recorrido todos los grados de su carrera oficial. Pero había habido también otros hombres, que hablaron y protestaron, por lo que hubieron de pagar con sus vidas. De Agrícola testimonia Tácito:

> No puso en juego su nombre y su vida mediante una empecinada resistencia y vana palabrería sobre la libertad. Aquellos que acostumbran a admirar lo ilícito deben comprender de una vez que también bajo emperadores perversos puede haber grandes hombres, y que la obediencia y la autolimitación, cuando están acompañadas por la energía y la fuerza intelectual, merecen idéntica alabanza que el gran número de quienes, con su actitud brusca, han buscado la fama de una muerte ambiciosa sin que el Estado lograse con ello el menor beneficio (cap. 42).

La intención apologética de estas manifestaciones resulta evidente; e igualmente claro es que Tácito, al hablar así, no pensó sólo en su suegro, sino también en sí mismo.

*Agrícola* es algo más que una biografía justificadora; es también un trozo de historiografía romana. La parte más amplia del escrito se ocupa de las campañas militares de Agrícola en Britania, y anuncia ya de forma perceptible al posterior historiador. El párrafo más singular de esta sección lo constituye la arenga que dirige a sus tropas antes de la batalla el caudillo de los britanos, Calgaco, y que culmina en una implacable acusación contra el imperialismo romano. Resulta significativo de la tendencia de Tácito a relativizar el comportamiento humano y desenmascararlo el que dedique tanta atención a esta voz antirromana. Desde esta perspectiva ha de ser considerada asimismo la famosa monografía *Germania,* que dentro del marco de una etnografía sistemática describe las costumbres germanas, no como un ideal primitivo y cercano al origen sano y aún no corrompido, sino como algo completamente distinto de las formas de vida romanas.

Tras estas monografías, Tácito escribió su primera obra de mayor envergadura, las *Historiae,* que había anunciado ya en la introducción del *Agrícola;* de todos modos, aquí había señalado como tema de dicha obra futura la época del reinado de Domiciano, así como la nueva era inaugurada por Nerva y Trajano: una evolución de las tinieblas a la luz. En la ejecución de su plan, por el contrario, comenzó con el año de los tres césares (69 d. d. C.) y expuso seguidamente el reinado de los emperadores de la familia flavia, Vespasiano, Tito y Domiciano, esto es, una evolución desde la claridad hasta las tinieblas. Tan sólo el último tercio de la obra —los libros 1 al 4 y el comienzo del 5, hasta la insurrección de los batavios—, ha llegado hasta nosotros, por lo que sólo podemos suponer la existencia del citado efecto del progresivo entenebrecimiento. El prefacio de las *Historiae* permite reconocer los puntos de vista por los que se dejó guiar Tácito en el cumplimiento de su propósito; en efecto, en dicho prefacio nos avisa que tendrá que narrar acontecimientos terribles, llenos de cambiante suerte bélica y horribles hasta en la paz; de todos modos, añade, ha habido asimismo *exempla virtutum,* si bien en conjunto la época descrita ha sido de tal cariz, que «jamás desdichas más espantosas del pueblo romano y signos más evidentes han demostrado con claridad mayor que los dioses no se preocupan de nuestra seguridad sino de nuestro castigo» (1, 2-3). Tácito escribe *Historiae* en el espíritu de la tragedia, así como Materno había escrito tragedias históricas.

Al comienzo de las *Historiae* deja Tácito para después la exposición de la verdadera historia de la época, el gobierno de Nerva y Trajano, tal y como lo había anunciado en el *Agrícola* (1, 1). En su obra siguiente, los *Annales,* se remonta, sin embargo, a un período histórico anterior, la época

comprendida entre la muerte de Augusto y la de Nerón; de esta exposición sólo se han conservado el primer tercio (libros 1-4, partes de los libros 5 y 6), así como el último tercio (una parte del libro 11, los libros 12 al 15 y una parte del libro 16). Evidentemente, Tácito rehúye tratar la historia contemporánea, y probablemente por las mismas razones que movieron a Cicerón y, más tarde, a Plinio. Pero incluso en la exposición de una época remota, como la del principado de Tiberio, puede el historiador causar la irritación de los gobernantes, escribe Tácito [38]:

> De muchas de las personas entonces incriminadas viven hoy todavía descendientes directos, y si las familias mismas se han extinguido, se encuentran, sin embargo, personas que a causa de la semejanza de la conducta refieren a sí mismas las acciones malvadas de los demás; también la fama y la virtud provocan hostilidad, porque presentan en inmediata cercanía la imagen opuesta de uno mismo.

Este pasaje es de gran importancia si se quiere enjuiciar debidamente la elección hecha por Tácito: importa poco en el fondo la época del Imperio que se describa, ya que se describirá siempre el Principado como tal, con todas sus consecuencias para el Estado y para la vida de los individuos. El *Cato* de Materno provocó irritación debido a la permanente actualidad del tema; Materno mismo declaró que no quería hurtarse a ella. Y así hace también Tácito; la elección de un período anterior ensanchó muy poco su libertad de movimientos.

Las palabras que acabamos de citar proceden de una digresión de gran importancia para la cuestión de cómo concibió Tácito su tarea; para ello, desde luego, nos será preciso leer entre líneas. En una democracia, dice Tácito, es misión del historiador tener muy en cuenta la situación espiritual del pueblo. En una aristocracia rige esto mismo con respecto a la clase dominante. Como ahora vivimos prácticamente en una monarquía es mi deber investigar y transmitir a las generaciones venideras las cosas de las que trato. Tácito apunta aquí evidentemente a la mentalidad del emperador y de su entorno inmediato, y sabe perfectamente que para ello puede atenerse exactamente igual, o incluso mejor aún, al ejemplo de Tiberio que al de un emperador contemporáneo.

Inmediatamente después de la digresión informa Tácito sobre el proceso arriba citado contra el historiador Cremucio Cordo, y acaba su exposición con una abierta declaración de solidaridad [39]:

> El Senado decidió que los ediles entregasen al fuego su obra; sin embargo, ésta quedó conservada, fue mantenida oculta y publicada de nuevo: tanto más podemos burlarnos de aquellos que creen que mediante su poder actual pueden

[38] *Annales*, 4, 33.

[39] *Op. cit.*, 4, 35; v. más arriba, pág. 176.

> borrar también la memoria de los tiempos venideros. Muy al contrario: precisamente los autores perseguidos acrecientan su prestigio, y los reyes extranjeros o quienes han obrado con la misma saña que ellos no alcanzan sino el oprobio para sí mismos y la fama para aquéllos.

Se tiene la impresión de que Tácito se ha distanciado entre tanto, en cierto modo, del punto de vista que había defendido en el *Agrícola* y de la actitud en él propagada contra un emperador pervertido.

En el prefacio a los *Anales,* Tácito se muestra decidido partidario del proyecto ciceroniano de la *veritas* como *prima lex historiae;* afirma que él escribe *sine ira et studio,* según su fórmula, ya clásica, para expresar la imparcialidad (1, 1). Ninguna otra expresión de Tácito ha sido citada con mayor frecuencia, ninguna puesta tantas veces en duda por lo que respecta a su veracidad. Sobre todo su exposición del gobierno y reinado de Tiberio está expuesta a la crítica. En efecto, ¿fue este emperador, desde un primer principio, tan malo como le pinta Tácito? A su favor hablan, al menos, una no escasa serie de sensatas medidas en la administración de las finanzas imperiales y de las provincias. Aquí toma venganza evidentemente la perspectiva —unilateral en relación con la verdad histórica— por la que se ha decidido Tácito con plena conciencia y voluntad. Tácito se interesa poco por los asuntos de carácter administrativo y sí, casi exclusivamente, por lo humano, por las motivaciones psicológicas de un reducido número de personalidades destacadas. El moralismo que dominó la historiografía romana desde Catón es también determinante para él. Tácito considera «tarea fundamental de la historiografía la de cuidar de que las gestas meritorias no sean silenciadas y de que se tema, por el oprobio ante la posteridad, la maldad en palabras o en hechos» [40]. Su moralismo, no obstante, está exento de toda estrechez intelectual, y se coloca, en elevada visión, sobre la tragedia de la *conditio humana.* En Tácito no se tiene jamás la impresión de que se complazca, con amarga malignidad, en las maldades por él reseñadas, ni que intente compensar insuficiencias personales mediante una actitud de seco censor moral, como ocurre en tantas ocasiones con Salustio. Tácito sabe guardar siempre las distancias, con fría distinción, pero sin soberbia.

Pese a ciertas diferencias, Tácito no se muestra más profundamente influenciado por ninguno de sus predecesores que por Salustio, tanto en la actitud fundamental cuanto en el estilo. En cierta ocasión le denomina *rerum Romanorum florentissimus auctor,* «el más leído entre los historiógrafos romanos» [41]. El clasicismo de la época de Tácito enlazó también, sobre todo, con Salustio, y mucho menos con Livio, aunque supo mantenerse libre de toda imitación servil. Los rasgos característicos más importan-

[40] *Op. cit.,* 3, 65.
[41] *Op. cit.,* 3, 30.

tes del estilo de Salustio —la concisión y la oscuridad, las antítesis y las aliteraciones, los arcaísmos y los giros poéticos, así como la evitación de todo lo que es escuetamente objetivo y por ello mismo «banal»— aparecen de nuevo íntegramente en Tácito. Pero al mismo tiempo pueden establecerse diferencias considerables, perceptibles para todo lector. Así, hallamos en Tácito arcaísmos en número inferior y giros poéticos en número superior a los que aparecen en Salustio (giros extraídos de la esfera de la tragedia). De este modo, la *variatio* de Salustio, esto es, la tendencia a revestir de una estructura gramatical distinta a miembros correspondientes de una frase determinada, se potencia en Tácito hasta convertirse en una plena *inconcinnitas*, esto es, en una grave perturbación del equilibrio entre dichos miembros correspondientes, acudiendo para ello, por ejemplo, al expediente de prolongar considerablemente, mediante una maciza construcción participial, una frase que en realidad ha llegado ya a su término. El siguiente ejemplo ilustrará las coincidencias y las diversidades que descubre un cotejo comparativo entre los dos más grandes historiadores romanos. Se trata, por una parte, del retrato que hace Salustio del conspirador Catilina, y por otra de la pintura, inspirada evidentemente en ésta, que ofrece Tácito del disimulado y alevoso intrigante Seyano [42]:

*Salustio*

Su cuerpo estaba más endurecido contra el hambre, el frío y la falta de sueño de lo que pudiera nadie creer. Su espíritu era osado, taimado y hábil, fingía u ocultaba lo que se le antojaba; era ávido de los bienes ajenos, dilapidador de los propios y ardoroso en sus concupiscencias. No le faltaba elocuencia, pero sí sensatez. Su espíritu desenfrenado estaba siempre dirigido hacia lo descomedido, lo increíble y lo demasiado elevado.

*Tácito*

Su cuerpo estaba endurecido contra las penalidades, su espíritu era osado. Sabía ocultar sus sentimientos y calumniar a los demás. Era maestro tanto en el trato adulador como en el humillante. Hacia afuera mostraba sosegada modestia; en su fuero interno era codicioso de alcanzar siempre lo más alto, y como medio para ello le servían ora la generosidad y el boato, con mayor frecuencia la energía y la vigilancia, no menos perniciosas siempre que se finjan para conquistar el poder monárquico.

La traducción misma permite reconocer que Tácito —en relación con la cuidadosa estructura trimembre del texto de Salustio— se ha esforzado por lograr un ritmo más suelto y una mayor *inconcinnitas*. La tensión de la antítesis aparece acrecentada; mientras que en la descripción de Catilina sirve para pintar los rasgos excéntricos y demoníacos en su apariencia, en la de Seyano quiere hacer perceptible la contradicción entre la fachada externa y la esencia interior del hombre. Tácito se evidencia aquí, como de costumbre, como un escudriñador de los impulsos internos y un desenmascarador de las apariencias humanas.

[42] Sallustio, *De coniuratione Catilinae*, 5, y Tácito, *Annales*, 4, 1.

Con ello es también, en primerísimo término, un original representante de la tradición historiográfica que había fundado Túcides y Salustio trasplantado a Roma. De todos modos no pudo hurtarse a la influencia de Livio, el segundo gran dechado —que pese a todo fue más admirado que imitado durante la época imperial—. Porque, de otro modo que Tucídides y Salustio, Tácito no tomó los discursos que intercaló en sus obras como motivación para exponer su estilo en una suprema decantación; antes al contrario buscó con ello una cierta distensión y el enlace con la tradición de Livio para apoyar la actitud capaz de dar expresión eficaz a esta curiosa invención suya. Por último, y al igual que los demás clasicistas de la época, se muestra claramente influenciado por la retórica moderna, sobre todo en la dicción epigramática, tan proclive a la agudeza conceptuosa. Del representante más notable de esta dirección, Séneca, recibió enseñanzas sobre todo en el campo de la psicología humana y sus fuerzas motrices.

Su riqueza y su profundidad fueron comprendidas por muy pocos. La Antigüedad apenas si le prestó atención; durante la Edad Media, la tradición pendió del hilo de seda de un único manuscrito. Fueron los humanistas, y sobre todo Montaigne, quienes se percataron por vez primera de toda su grandeza.

### *Suetonio y los primeros epitomatores (Floro, Justino)*

El siglo II d. d. C., una época de paz y de bienestar general, presenció una brusca decadencia de la literatura. Un historiador de este período, Floro, estaba persuadido de que Roma, tras su niñez en la época monárquica, su juventud en la República temprana, su florecimiento y madurez hasta Augusto y su ancianidad durante el siglo I d. d. C., había venido a experimentar en su propia época un milagroso rejuvenecimiento. Visto desde nuestra perspectiva actual, lo que dominaba a la sazón era más bien —al menos en lo que respecta a la literatura— algo así como una senilidad gárrula.

La vinculación con la fase clasicista está representada por Cayo Suetonio Tranquilo (hacia el 70-125 d. d. C.). En las cartas de Plinio el Joven aparece Suetonio como un erudito sobrio y frío. Hizo carrera como archivero, bibliotecario y secretario en las cortes de Trajano y Adriano. Poco o ningún interés sentía por la historiografía «de alto nivel», pero aspiraba con vehemente entrega a reunir biografías de hombres famosos de la historia romana. Junto a Cornelio Nepote es él el más notable representante de este género modesto, casi subliterario, como su contemporáneo Plutarco en Grecia. Pero mientras éste destacó sobre todo los fines moralistas de la biografía, Suetonio mostró una extraña predilección por lo anecdóti-

co, lo íntimo e incluso lo obsceno; por cosas, por tanto, que apenas si son nombradas en la literatura romana, por lo menos en la historiografía.

Suetonio se volvió en primer lugar a sus iguales, los escritores. El archivero de profesión los ha ordenado cuidadosamente en su obra *De viris illustribus:* poetas, oradores, historiadores, gramáticos y *rhetores.* De esta obra se ha conservado en parte la rúbrica *De grammaticis et rhetoribus,* y de la sección *De poetis,* entre otras, las valiosísimas biografías de Virgilio y Horacio.

Su obra *De vita Caesarum,* por el contrario, no ha sufrido pérdidas. Esta obra contiene las biografías de doce Césares, desde Julio César hasta Domiciano, que en su conjunto constituyen, junto con Tácito, la fuente más importante de la historia del siglo I de nuestra Era. La estructura de dichas biografías sigue un esquema extrañamente meticuloso. Al comienzo

Sestercio. *Vitelio* (69 d. d. C.).

y al final describe Suetonio la juventud y el término de la vida, respectivamente, de su héroe; la parte central, por el contrario, está constituida por una serie de rúbricas, ordenadas sistemáticamente, que sin tener en cuenta la cronología exponen una serie de campos de actividad y de cualidades de cada uno de los emperadores. Suetonio utiliza frecuentemente otras fuentes que Tácito, y además, su posición profesional le procuró libre acceso a los archivos de la casa imperial; su exposición es por ello un complemento utilísimo de la de su gran colega y antípoda, que nunca mostró interés por los asuntos de carácter privado y por los chismes de la corte.

Como la biografía de Suetonio era un género carente de pretensiones en el aspecto literario y estilístico, puede leerse en ella con singular claridad lo que Tácito logró en este terreno, sobre todo cuando ambos escritores narran los mismos sucesos apoyándose en las mismas fuentes. He aquí un ejemplo. El final de Vitelio, después de que sus tropas habían sido bati-

das por Vespasiano, recibe en Suetonio la versión de un reportaje periodístico sensacionalista [43]:

> De inmediato se ocultó en una litera, y acompañado tan sólo por dos personas, su panadero y su cocinero, se encaminó sigilosamente al Aventino y a su casa paterna, para desde allí emprender la huida hacia la Campania. Poco después se dejó llevar por un rumor sin fundamento alguno y por demás inseguro, que afirmaba que Vespasiano se mostraba dispuesto a concertar la paz, y se hizo trasladar de nuevo al palacio imperial. Mas cuando halló en éste todo abandonado y desierto, y también sus acompañantes pusieron pies en polvorosa, ciñóse un cinto repleto de piezas de oro y se refugió en la cámara del portero; allí ató un perro a la puerta y se fortificó en el interior tras el armazón de un lecho y unos almohadones.

Los mismos hechos adquieren en Tácito el valor de una tragedia catastrófica [44]:

> Cuando la ciudad ha sido tomada, Vitelio se hace llevar en una pequeña litera, por la parte trasera del palacio, hasta el Aventino, a casa de su esposa, para huir después, cuando se ha hurtado al día en su escondrijo, hacia las cohortes y su hermano, en Tarracina. Pero luego, en su inconstancia de ánimo, y como, según es propio de la indecisión, lo que menos le agradó a quien todo lo temía era lo presente en cada caso, regresó al palacio, que estaba desierto y abandonado, porque hasta los más bajos de los esclavos habían huido o procuraban evitar el encuentro con él. La soledad y los silenciosos aposentos le espantaron; abrió, por ensayo, salas cerradas, se estremeció ante su vacío y al cabo, cansado del mísero errar y ocultándose en un rincón indigno, fue sacado de él por Julio Plácido, el tribuno de una cohorte.

Quien contemple el original de este párrafo hallará en él alusiones altamente poéticas al libro de los infiernos de la *Eneida* virgiliana, y como es natural se evitan cuidadosamente expresiones tales como «panadero», «cocinero», «cámara del portero», etc.

Con Suetonio enlazó la colección de biografías de los Césares, de muy escaso valor, que lleva por título *Historia Augusta*, mientras que Tácito halló un solitario continuador en el historiador de la Antigüedad tardía Amiano Marcelino. Lo que esta tardía Antigüedad produjo en obras historiográficas pertenece en su mayor parte al harto discutible género de la literatura de epítomes, que intentó resumir en panorámicas manejables obras anteriores y más voluminosas. Los primeros de los llamados epitomatores florecieron durante los siglos II y III d. d. C.; una brevísima ojeada sobre su labor servirá de broche final a estas consideraciones.

L. (¿o P.?) Anneo (o Annio) Floro redujo, bajo el reinado del emperador Adriano, los 142 libros de Livio a dos, para lo cual acudió también a Salus-

[43] *Vitellius*, 16.
[44] *Historiae*, 3, 84.

tio y César. No omitió, además, engalanar su informe con ciertas flores retóricas muy al gusto de su época. Según hemos dicho ya, procuró estructurar la historia romana en analogía a las edades del hombre.

Mayor valor posee otro trabajo de este género: el epítome de las *Historiae Philippicae* de Trogo, que redactó M. Juniano Justino probablemente en el siglo III d. d. C. Este epítome, según ha sido dicho ya [45], nos ofrece al menos una idea aproximada de esta importante obra, cuya versión original se ha perdido.

La historiografía romana alcanzó tarde su primer punto culminante —Salustio—, y muy temprano su postrero: Tácito. De todos modos, en estas obras maestras, a las que pertenece también la exposición «ortodoxa» de Tito Livio, recibió el pueblo romano la biografía que merecía. Dichas obras son unilaterales en la forma y el contenido, y reflejan así la parcialidad del espíritu romano: su formalismo, su tradicionalismo y su moralismo; su vinculación jerárquico-aristocrática; su mirada fija en la ciudad de Roma como centro inconmovible. Un historiador moderno no puede darse ya por satisfecho con lo que encuentra en sus predecesores romanos por lo que hace al material científico, las perspectivas y los juicios; en ellos quedan casi por completo al margen de toda consideración las instituciones estatales, así como las condiciones sociales y económicas. Sería sin embargo injusto ignorar, ante las citadas limitaciones, los méritos y cualidades positivas que distinguen a la historiografía romana: su imponente contenido de veracidad y su sentimiento por la dignidad humana, que sabe hacer extensivo también a la exposición e interpretación de las conductas humanas más innobles.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Generales*

H. Drexler, «Die moralische Geschichtsauffassung der Römer», en *Das Staatsdenken der Römer (Wege der Forschung,* tomo 46), edit. por R. Klein, Darmstadt, 1966, págs. 255-290.

M. Grant, *The Ancient Historians,* Londres, 1970.

*Histoire et historiens dans l'antiquité (Fondation Hardt: Entretiens,* tomo 4), Ginebra, 1958.

F. Klingner, «Römische Geschichtsschreibung», en *Römische Geisteswelt,* Munich, [4]1961, páginas 66 y 89.

W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur,* Stuttgart, 1924 (Reimpr., Darmstadt, 1964), págs. 331-384: «Zur Historiographie».

M. L. W. Laistner, *The Greater Roman Historians,* Berkeley, [2]1963.

Latin Historians, colaboraciones de E. A. Thompson, F. W. Walbank y otros; ed. por T. A. Dorey, Londres, 1966.

[45] V. más arriba, pág. 173.

A. D. Leeman, *Orationis ratio - The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, 2 tomos, Amsterdam, 1963.
H. Peter, *Historicorum Romanorum Reliquiae*, 2 tomos, Leipzig, ²1914/1906.
*Römische Geschichtsschreibung (Wege der Forschung*, tomo 90). Ed. por V. Pöschl., Darmstadt, 1969.

*Catón el Viejo*

D. Kienast, *Cato der Zensor*, Heidelberg, 1954.
R. Till, «Die Sprache Catos», en *Philologus*, Suppl. 28,2 (1935).

*Analistas*

J. P. V. D. Balsdon, «Some Questions about Historical Writing in the Second Century B. C.», en *Classical Quarterly*, 111 (1953), págs. 158-164.
M. Gelzer, «Der Anfang römischer Geschichtsschreibung», en *Kleine Schriften*, tomo 3, Wiesbaden, 1964, págs. 93-110.
F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, tomo 1, Berlín, 1913.

*Cicerón*

A. D. Leeman, «Le genre et le style historique à Rome - Théories et pratique», en *Revue des Études Latines*, 33 (1955), págs. 184-209.
M. Rambaud, *Ciceron et l'histoire romaine*, París, 1953.

*César*

F. E. Adcock, *Caesar als Schriftsteller*, Gotinga, 1958.
K. Barwick, «Caesars Commentarien und das Corpus Caesarianum», en *Philologus*, Suppl. 31, 2 (1938).
M. Gelzer, *Caesar als Historiker*, en *Kleine Schriften*, tomo 2, Wiesbaden, 1963, págs. 307-335.
H. Oppermann, *Caesar - Der Schriftsteller und sein Werk*, Leipzig, 1933.
M. Rambaud, *L'art de la déformation historique dans les commentaires de César*, París, ²1966.
O. Seel, «Hirtius», en *Klio, Beiheft* 22 (1935).

*Cornelio Nepote*

E. Jenkinson, «Nepos - An Introduction to Latin Biography», en *Latin Biography*, ed. por T. A. Dorey, Londres, 1967, págs. 1-15.
F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie*, Leipzig, 1901.

*Salustio*

K. Büchner, *Sallust*, Heidelberg, 1960.
D. C. Earl, *The Political Thought of Sallust*, Cambridge, 1961.
A. D. Leeman, *A Systematical Bibliography of Sallust* (1879-1964), Leiden, 1965.
*Sallust (Wege der Forschung*, tomo 94), ed. por V. Pöschl, Darmstadt, 1970.
R. Syme, *Sallust*, Berkeley-Los Ángeles, 1964.

*Livio*

*Livy*, ed. por T. A. Dorey, Londres-Toronto, 1971.
P. G. Walsh, *Livy - His Historical Aims and Methods*, Cambridge, 1961.
*Wege zu Livius (Wege der Forschung*, tomo 132), ed. por E. Burck, Darmstadt, 1967.

*Veleyo Patérculo, Pompeyo Trogo, Valerio Máximo*

F. A. Schöb, *Velleius Paterculus und seine literarhistorischen Abschnitte*, tesis doct., Tubinga, 1908.
O. Seel, *Die Praefatio des Pompeius Trogus*, Erlangen, 1955.
A. Klotz, «Studien zu Valerius Maximus und den Exempla», en *Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl.*, 1942, 5.

*Curcio*

F. Klingner, «Tacitus und die Geschichtsschreiber des 1. Jh. n. Chr.», en *Römische Geisteswelt*, Munich, [4]1961, págs. 469-489.
W. Kroll, *op. cit.*, págs. 331-351.

*Quintiliano*

J. Cousin, *Études sur Quintilien*, 2 tomos, París, 1935-36.
G. Kennedy, *Quintilian*, Nueva York, 1969.

*Plinio el Joven*

A. M. Guillemin, *Pline et la vie littéraire de son temps*, París, 1929.

*Tácito*

K. Barwick, *Der Dialogus de oratoribus des Tacitus - Motive und Zeit seiner Entstehung*, Berlín, 1954.
E. Courbaud, *Les procédés d'art de Tacite dans les Histoires*, París, 1918.
D. R. Dudley, *Tacitus und die Welt der Römer*, Wiesbaden, 1969.
R. Syme, *Tacitus*, 2 tomos, Oxford, 1958.
*Tacitus (Wege der Forschung*, tomo 97), ed. por V. Pöschl., Darmstadt, 1969.
*Tacitus*, ed. por T. A. Dorey, Londres, 1969.
B. Walker, *The Annals of Tacitus - A Study in the Writing of History*, Manchester, [2]1960.

*Suetonio*

G. d'Anna, *Le idee letterarie di Suetonio*, Florencia, [2]1967.
A. Macé, *Essai sur Suétone*, París, 1900.
W. Streidle, *Sueton und die antike Biographie (Zetemata*, cuad. 1), Munich, [2]1963.
G. B. Townend, «Suetonius and his Influence», en *Latin Biography*, ed. por T. A. Dorey, Londres, 1967, págs. 79-111.

*Floro, Historia Augusta*

R. Sieger, «Der Stil des Historikers Florus», en *Wiener Studien*, 51 (1933), págs. 94-108.
R. Syme, *Emperors and Biography-Studies in the Historia Augusta*, Oxford, 1971.

# CICERÓN Y LA PROSA LITERARIA REPUBLICANA

PETER LEBRECHT SCHMIDT

*La literatura como actividad secundaria: la poesía y la historiografía*

Quintiliano, un profesor de retórica de finales del siglo I d. d. C., pasa revista, en sus consejos y recomendaciones de lectura para futuros oradores, a una selección de autores latinos junto a los grandes clásicos griegos; criterios para la valoración de los nombres citados son en primer lugar, como es natural, la utilidad de cada escritor para la formación profesional de los *rhetores*, pero también el grado de desarrollo que la literatura latina ha alcanzado con él, en su constante medirse con los modelos griegos. Con el criterio citado en segundo término cobra vigor en Quintiliano un motivo que parece haber desempeñado un papel de importancia central en la discusión crítico-literaria desde mediados del siglo I a. C., que ha hallado repetido reflejo en manifestaciones teóricas de Cicerón y que alcanzó sin duda también el valor de un poderoso estimulante para su propia actividad como escritor. Que Cicerón logró, al menos en parte, este objetivo, a saber, derrotar a los griegos en su propio campo, el literario —porque en el terreno político-social se sentía él romano, por supuesto, superior a ellos— para rece estar para Quintiliano fuera de duda respecto a la oratoria y la filosofía, campos en los cuales le sitúa junto a Demóstenes y a Platón [1].

No menos característico para los perfiles de la obra ciceroniana y su recepción posterior son, sin embargo, los terrenos que Quintiliano pasa por alto: la poesía y, como tercer género de la prosa literaria, la historiografía. Con la valoración implicada en la eliminación de la primera no se habría mostrado conforme el propio Cicerón, ya que se consideró a sí mismo, según Plutarco [2] —nuestra fuente biográfica más rica, junto a las pro-

[1] *Institutio oratoria*, 10, 1, 46 y ss.
[2] *Vita Ciceronis*, 2, 4.

*Cabeza de Cicerón en terracota,* contemporánea del filósofo, Munich, *Antikensammlung.*

pias manifestaciones de Cicerón— como el mejor poeta romano de su tiempo. Esta sobrevaloración de sí mismo, que se antoja casi absurda a una primera ojeada y parece confirmar una vez más la muy difundida opinión de la casi ilimitada vanidad de Cicerón, pierde mucho de su negatividad si calibramos justamente la variedad y la relativa originalidad de la producción poética ciceroniana en la fase anterior a la publicación del poema didáctico-filosófico de Lucrecio y a la difusión de la obra de los neotéricos Catulo y Calvo.

Para Cicerón bien pudo suponer la obligada ociosidad de los años de la guerra civil entre Mario y Sila (88-82) un primer acicate para poner a prueba, también en el terreno de la poesía, su talento formal: los escasos títulos *(Alcyones, Glaucus, Nilus)* y los todavía más escasos fragmentos de una colección que abarca varios epilios míticos dentro de la tradición alejandrina, permiten sin embargo reconocer que con todo ello no se limita simplemente a ceder a una moda literaria; desde el punto de vista temático, hay una línea clara que va desde esta colección hasta los *Erotopaegnia* de Levio, que puede ser considerado en la época anterior a los citados neotéricos como el poeta más notable del siglo I temprano. Aun cuando Cicerón no quiso aceptar más adelante esta parte de su producción poética juvenil, intercala, sin embargo, en obras suyas de madurez partes no precisamente breves de la adaptación —procedente sin duda de esta misma época— de un poema didáctico-astronómico del poeta helenístico Arat; por

Manuscrito del siglo XI con el texto de la *Aratea* de Cicerón, versos 145-166. *British Museum*, Codex Harleianus 647, fol. 10 v. — El cuerpo de la constelación de Erídano está formado por comentarios y aclaraciones al texto.

si fuera poco, varios centenares de versos llegados hasta nosotros hacen posible un juicio de la mano del texto mismo: con la *Aratea*, Cicerón se coloca en la tradición del poema didáctico, cultivado en Roma desde Ennio; en el marco delimitado por la temática previamente dada que, según era costumbre, podía ser tratada de manera relativamente libre, son indiscutibles —e indiscutidas— ciertas cualidades formales, sobre todo en la versificación.

En la segunda fase de su actividad poética a partir del año 60 nos sale abiertamente al paso, como temática decisiva, un interés autobiográfico-apologético, que troquelará profundamente los años que siguen al consulado hasta el destierro (58-57) e influye o incluso provoca todas las manifestaciones tanto orales como escritas de aquel tiempo, los discursos y las cartas, los planes historiográficos y también, por supuesto, los poemas. En el año 60 surge el poema épico autobiográfico (en tres libros) *De consulatu suo*, que acarreó a Cicerón no sólo la crítica más acerba de sus coetáneos, sino que también determinó decisivamente el juicio de la Antigüedad sobre sus poesías. Y en realidad la mezcla de elementos apologéticos y épico-panegíricos, la imperturbabilidad con la que Cicerón engancha al carro de su autodefensa a los dioses de la tradición épica habían de surtir un efecto altamente provocador para el buen gusto de la época; hasta donde los restos que se han conservado de la obra nos permiten un juicio, el libro I estaba dedicado al país natal y a la educación de infancia y juventud —¡bajo la égida de la diosa Minerva!—, así como a la elección para el cargo consular; al estallar la conjuración de Catilina, Cicerón fue invitado por Júpiter en persona a una asamblea de los dioses y enviado a la ciudad como salvador; el libro segundo exponía los éxitos de Cicerón en el descubrimiento de la conjura y concluía con un discurso de la musa Urania; el libro tercero narraba el castigo de los conjurados y acababa con una exhortación de Calíope a mantener a toda costa la línea política emprendida. La Antigüedad halló reprobable la estimación de sí mismo proclamada en el tantas veces citado verso:

> *O fortunatam natam te consule Romam*
> (¡Oh feliz Roma, fundada bajo tu consulado!),

y reprobable también la preferencia —motivada personalmente— del político sobre el soldado:

> *Cedant arma togae, concedat laurea laudi*
> (Cedan las armas a la toga, el (guerrero) laurel
> a la (civil) alabanza) [3].

Que Cicerón nunca tomó esta crítica en serio es cosa que puede deducirse del hecho de que después de la próxima crisis de conciencia —a su regreso del exilio— intentó reflejar su propio destino personal en el de una figura simbólica mítico-histórica. Porque el *Marius* (seguramente del año 56) [4], que desde el punto de vista de la historia de los géneros literarios es un

[3] *Poetica fragmenta*, rec. de A. Traglia, Milán, 1963, pág. 72.

[4] Si es que tratan de ello las *Epistulae ad Atticum*, 4, 8 a, 3. También de esta obra se han conservado exclusivamente algunos fragmentos.

epilio panegírico en la tradición del *Scipio* de Ennio, se ocupa del exilio y el retorno triunfal de un hombre que, al igual que Cicerón, era originario de Arpinum, que había llegado a la dignidad de cónsul sin poseer antepasados en el Senado, lo mismo que Cicerón, y que, como éste, se había evidenciado —con sus victorias contra los cimbrios y los teutones— como salvador del Estado.

En este momento bien pudo sentirse Cicerón como el mejor de los poetas contemporáneos, ya que no sólo había experimentado en el campo de diversos géneros literarios, sino que había enriquecido incluso la literatura latina con una novedad: la epopeya autobiográfica, logrando éxitos muy respetables para la evolución del hexámetro latino merced a su versificación rápida y habilidosa. Lo que la generación joven de poetas opinó sobre esta autoestimación ciceroniana se cristaliza en el poema número 49 de Catulo —quizás una respuesta al envío del *Marius*—, cuyo tono irónico subyacente resulta claramente perceptible:

*Disertissime Romuli nepotum*
*quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,*
*quotque post aliis erunt in annis,*
*gratias tibi maximas Catullus*
*agit pessimus omnium poeta,*
*tanto pessimus omnium poeta,*
*quanto tu optimus omnium patronus.*

(Elocuentísimo descendiente de Rómulo, / por cuantos son, por cuantos fueron, Marco Tulio, / y por muchos que puedan ser en años posteriores, / gracias rendidas te envía Catulo, / el peor de todos los poetas, / tan el peor de todos los poetas, / cuanto tú el mejor de todos los abogados).

Cicerón, que en el *De oratore* procura diferenciar al *orator eloquens*, formado filosóficamente, del orador simplemente hábil en el manejo de la palabra [5], es calificado aquí simplemente de *disertus;* él, que se había presentado a sí mismo en el *De consulatu* como un segundo Rómulo y verdadero fundador de la ciudad, es aquí tan sólo un nieto de Rómulo, y su pretensión de ser considerado como *optimus poeta* es rechazada doblemente: de forma indirecta por la irónica autohumillación de Catulo y directamente mediante la alusión a su campo de actividad propio y adecuado: ¡zapatero, a tus zapatos!

Los efectos de tales alfilerazos habían de dejarse sentir a la larga. Si bien es cierto que Cicerón sigue defendiendo, en citas de sí mismo hechas en años posteriores, su postura en el *De consulatu* y en el *Marius*, al que

[5] V. más abajo, págs. 211-12.

profetiza incluso una vida de innumerables siglos al comienzo del tratado *De legibus* (1, 2), renuncia, por otra parte, a la publicación de un segundo poema épico autobiográfico titulado *De temporibus suis*[6], en el que había trabajado durante los años 56 al 54. En él, y en tres libros, se exponían el exilio y el regreso, y el libro segundo incluía, en la ya casi obligada asamblea de los dioses, una vez más a Júpiter y esta vez también a Apolo, con sendos discursos.

Cicerón se despidió de la poesía para siempre, y no retornó a ella ni siquiera después de la guerra civil entre Pompeyo y César. Su definitiva posición está representada por el *Hortensius,* un escrito de los años 46/45 en el que, en un cotejo de las actividades intelectuales, la decisión resulta favorable a la filosofía. Probablemente se habría percatado de que con los neotéricos se había iniciado algo sustancialmente nuevo, en cuyo círculo no sólo la reflexión teórico-poética suscitada por Calímaco había llevado a un cuidado más consciente de la forma, a una condensación del enunciado poético, sino que también este enunciado mismo adquiría un valor personal mucho más relevante. No es obra del azar que los poemas de Cicerón hayan sido desplazados, de una parte, por sus propias aportaciones en el campo de la prosa artística, y de otra, por la poesía romana clásica.

Desde los *Origines* de Catón el Viejo, la historiografía era estimada por la sociedad romana como pasatiempo legítimo de un político que había logrado acreditarse —por ejemplo en el puesto de cónsul—, e incluso como una manera de colmar de forma útil y provechosa el *otium cum dignitate.* Para Cicerón, la historiografía sólo es, por supuesto, una de sus muchas posibilidades, que en determinadas épocas y en relación con diversos planes adquieren un valor muy diferente, y por ello ha de ceder también en el *Hortensius,* si bien no de forma definitiva, ante la filosofía. Los planes llevaron en definitiva sólo a dos resultados concretos, que ponen en claro que —de modo distinto a como había ocurrido en el caso de la poesía— el fuerte interés personal resultó por lo menos tan perjudicial como favorable para la propia producción historiográfica. Paralelamente al poema épico sobre el consulado surgió una colección griega de materiales sobre el mismo tema, que estaba pensada como base de trabajo para una obra histórica propiamente tal, pero que resultaba tan opulenta estilísticamente que sus posibles adaptadores tuvieron miedo de emprender la tarea. Algo más tarde trabajó Cicerón en una historia secreta *(Anecdota),* que retomó sin duda tras el asesinato de César y fue conocida después, como obra póstuma, bajo el título de *De consiliis;* en ella se exponían el consulado y la época subsiguiente, con invectivas polémicas contra sus antagonistas políticos especialmente los triunviros. En otra dirección completamente dis-

[6] También de una epopeya contemporánea sobre la expedición británica de César, escrita el año 54.

tinta apuntó el proyecto de una historia general de Roma, que le fue recomendada a Cicerón, en la primavera del año 46 y cuando éste se hallaba en una fase de búsqueda y experimentación, por su amigo Ático, tan interesado en los temas históricos, y que indudablemente no llegó a ser realizado precisamente por ello mismo. En el fondo, Cicerón sólo tenía interés por una historia capaz de ser centrada en torno a la propia persona. Aunque conocía sin duda las exigencias de la teoría historiográfica y hubiese podido dominar los problemas de la valoración de las fuentes y del enjuiciamiento de las contradicciones cronológicas, entre otros muchos, le faltaba en definitiva la necesaria distancia interior. Cicerón quería verse siempre en primer plano, pero al mismo tiempo, y en consonancia con las convenciones de su época, consideraba esta actitud como impropia; quería dar rienda suelta a la ira que encerraba su alma, pero se vio frenado por las circunstancias políticas; finalmente, tomó muy en serio también sus innumerables contactos personales como obligación de expresar su gratitud en la citación, alabanza y eternización de sus amigos. De este modo será muy difícil poder abundar en la opinión de su amigo Cornelio Nepote, para quien sólo Cicerón hubiera podido colmar la laguna que la literatura latina evidencia todavía frente a la griega en el terreno de la historiografía [7].

*La vida de Cicerón*

La valoración, citada al comienzo de estas líneas, que hace Quintiliano de la obra literaria de Cicerón puede ser considerada como típica y característica de la recepción de que fue objeto este autor durante el primer período del Imperio, para el cual sus obras —excepción hecha, naturalmente, de la historiografía— encarnan la prosa artística republicana por antonomasia. Y en realidad, Cicerón sobrepujó con mucho en la oratoria a todos sus predecesores, llevó a su máximo esplendor la literatura retórica especializada y la prosa filosófica y puso los fundamentos —aunque lo hiciese sin conciencia ni voluntad claras de ello— de la epistolografía como género literario potencial. Estas aportaciones hicieron desaparecer la literatura anterior en todos los géneros citados, de suerte que Cicerón encarna para nosotros, de forma mucho más decisiva que para Quintiliano, amplios sectores de la prosa artística clásica, más aún, en el fondo toda la época del siglo II, tras el florecimiento del drama y Lucilio, por una parte, y antes de la poesía y la historiografía clásicas por otra. Desde esta perspectiva puede parecer justificado el que le dediquemos en la presente obra, como único autor de la literatura romana, un capítulo entero.

[7] Cornelio Nepote, *Quae exstant*, ed. de H. Malcovati, Turín, ³1964, pág. 202.

Ya el párrafo introductorio llamó la atención acerca del entretejido, singularmente estrecho en Cicerón, entre vida y obra. Lo que allí apuntamos será resumido ahora en una breve ojeada sobre la vida de Cicerón, una biografía que ilumina ejemplarmente su época. Desde la derrota de los Gracos en el siglo II, el sistema de la Constitución política romana no había logrado resolver con medios pacíficos los más arduos conflictos sociales y de política interior; los aliados itálicos fueron incorporados a la ciudadanía romana tras largos enfrentamientos militares. La aristocracia senatorial dominante sólo fue capaz de restablecer una y otra vez por breves lapsos de tiempo y con medidas excepcionalmente duras —así por ejemplo en el golpe de Estado de Catilina— la tranquilidad constantemente amenazada. Por otra parte se intentó en vano encuadrar de nuevo en la comunidad del estrato social dominante a los generales, a quienes —como a Mario contra los germanos, a Pompeyo contra Mitrídates y los piratas marítimos— en épocas de máximo peligro se habían otorgado poderes extraordinarios. Antes al contrario, la lealtad de las tropas con respecto a sus caudillos representaba una potencial amenaza de guerra civil, cuya utilización no rehuyeron ni Mario y Sila (88-82), ni más tarde Julio César. En el año 60 coordinaron los diversos intereses en un convenio formal César, Pompeyo y Craso, el llamado primer triunvirato. Cuando, como consecuencia de ello, se desmoronó el sistema regular de gobierno, las elecciones normales eran casi imposibles y las calles se vieron dominadas por el terror creciente de bandas políticas enemigas, intentó Pompeyo a finales de los años 50 imponer sus intereses con el apoyo del Senado y en contra de César, restableciendo el viejo orden político. La guerra civil concluyó con la dictadura de César y su asesinato; un breve intermedio republicano se vio seguido por el segundo triunvirato de Octaviano (que más tarde tomaría el nombre de Augusto), Antonio y Lépido.

En esta época sacudida por gravísimas crisis nació Marco Tulio Cicerón en el año 106. Su patria chica fue la pequeña villa de Arpinum; su familia era influyente en el ámbito local, pero no había querido comprometerse hasta entonces en la gran política de la urbe romana. No obstante, cuando se decidió por la carrera retórico-política en Roma halló el suelo preparado por la amistad con personalidades tan influyentes como eran Craso, Antonio y los dos Mucios Scévolas. Su entrada en la política se vio retrasada por la guerra civil, pero logró mantenerse al margen de la disputa de los partidos, sobrevivir el terror político de Mario y sus partidarios y presentarse a la luz pública sin cargas ni manchas de ningún género tras de la consolidación del régimen de Sila. Los primeros discursos de Cicerón que se han conservado, *Pro Quinctio* y *Pro Sexto Roscio Amerino*, de los años 81 y 80, se distinguen por su valor y su diplomacia en situaciones políticas muy complicadas, pero no debe olvidarse que la sociedad romana,

Antiguos muros de la ciudad de Arpinum.

para dar una oportunidad a las nuevas generaciones, estaba dispuesta a otorgar a los jóvenes oradores ciertas licencias. En el año 75, Cicerón ocupó el cargo de cuestor en Sicilia, y entabló allí las relaciones que le hicieron convertirse en el año 70, como patrón de los sicilianos, en el acusador judicial del gobernador provincial Verres. Si no puede discutirse que su éxito triunfal fue hijo, junto a la fuerza persuasiva de sus palabras, de la preparación insólitamente cuidadosa del proceso y de la habilidad con la que rebatió las artimañas procesales de la defensa, no es menos cierto que con Verres cayó uno de los beneficiarios de aquel sistema político de Sila, extremadamente conservador, que se vio sacudido en sus cimientos (precisamente en el año 70) por obra de las reformas del cónsul Pompeyo. Para la carrera de Cicerón resultó decisivo, sobre todo, el que en el proceso contra Verres lograse un éxito sobre Hortensio, orador que hasta entonces señoreaba la escena forense. Si su carrera subsiguiente, que pasó por los cargos de edil (año 69) y pretor (año 66), transcurrió sin incidentes, poco pudo sin embargo contar Cicerón, en su condición de *homo novus*, esto es, de pretendiente sin antepasados consulares, con alcanzar un día el cargo público supremo (año 63). En su favor hablaban de todos modos los

innumerables contactos personales que había entablado en su profesión de orador forense, el cuidado con el que se había ocupado de sus clientes, pertenecientes a su grupo social, y no en último término el escasísimo valor y calidad de sus contricantes, el miedo ante Catilina, que llevó a los aristócratas a dar también su voto a Cicerón.

La derrota electoral fue para Catilina motivo suficiente para echar mano de medios violentos. El éxito de Cicerón en el descubrimiento de la conspiración encerraba además en sí los gérmenes de futuros peligros y hostilidades; aunque la verdadera decisión sobre el castigo de los catilinarios cayó en rigor en la pugna entre César y Catón el Menor, se hizo responsable más tarde al cónsul Cicerón de la discutida sentencia a muerte y ejecución de los conjurados. Añadiéronse a ello tensiones entre éste y Pompeyo y cuando Cicerón no se decidió por el primer triunvirato, mas por otra parte tampoco halló verdaderamente apoyo en la coalición que le había elegido cónsul en su día, quedó libre el camino para Clodio, su enemigo personal, quien le hizo desterrar el año 58 por la ejecución de los catilinarios. Mientras Cicerón esperó en el Norte de Grecia el desarrollo de los acontecimientos, organizóse al fin en Roma la resistencia de los amigos, que lograron imponer su regreso el año 57. El viaje de retorno, sobre todo por los municipios itálicos, que celebraban en la persona de Cicerón el símbolo de la vieja República, se convirtió en un inesperado recorrido triunfal. El fortalecimiento de la triple alianza en el año 56 le colocó una vez más ante la necesidad de precisar su actitud frente a los que detentaban el poder. Decidióse a colaborar con ellos, si bien con íntima repugnancia, ya que deseaba a toda costa evitar una repetición de la catástrofe del año 58. El hecho de verse obligado a reconciliarse con algunos de sus más odiados enemigos, incluso a defenderlos públicamente, le acarreó por parte de la aristocracia, ya para siempre, el reproche de ser un renegado de carácter voluble y tornadizo.

A partir del año 55 le procuró consuelo la actividad literaria; el 52 mejoró por fin también la situación política cuando Clodio halló la muerte y Pompeyo comenzó a alejarse de César y a acercarse al partido senatorial. En el año 51 tuvo Cicerón que abandonar nuevamente la ciudad para hacerse cargo, como procónsul, de la provincia de Cilicia en el Asia Menor, una tarea a la que se entregó con toda honradez, aunque sin especial entusiasmo, sobre todo para con sus aspectos militares. El retorno, a finales del año 50 y comienzos del 49, coincidió con la fase inicial de la guerra civil; fracasaron los intentos de mediación, la definitiva vinculación con Pompeyo se consumó con hartos titubeos y se evitó una participación en la batalla decisiva de Farsalo en el año 48. De este modo no pudo resultarle difícil a César acoger a Cicerón, el vencido, en gracia. Sea como fuere, una actividad política no era posible para Cicerón en una atmósfera de

carácter monárquico latente; para el orador sólo quedaba la posibilidad de defender judicialmente a los antiguos contrincantes de César, y así saltó nuevamente a primer plano, desde finales del 47, pero sobre todo desde finales del 46, con el *corpus* de las obras filosóficas, la producción literaria, que no fue dada ya de lado ni siquiera tras los idus de marzo del año 44. Cicerón se mantuvo entonces en expectativa, y sólo en septiembre emprendió la lucha contra Antonio. Su naturaleza, de suyo blanda, intentó en un violento esfuerzo recuperar para la República el éxito duradero que

Monedas de Asia Menor procedentes de la época del proconsulado de Cicerón. La moneda derecha (de Apameia), acuñada el 51 a. d. C., lleva la inscripción M(arcus) CICERO M(arci) F(ilius) PROCO(n)S(ul); la izquierda (de Laodicea), acuñada el 51/50 a. d. C., lleva la inscripción TVLLIVS IMP(erator).

hasta entonces le había sido denegado: Antonio fue declarado enemigo del Estado, derrotado en Módena y expulsado de Italia. Las esperanzas que Cicerón había depositado en el joven Octaviano no se cumplieron: el heredero de César llegó a un convenio con Antonio y con Lépido; Cicerón fue sacrificado en el altar del segundo triunvirato, proscrito y el 7 de diciembre asesinado. Su cabeza y sus manos —según afirma una antigua tradición— fueron expuestas en el Foro, que había sido el escenario de sus triunfos como orador.

### *Los escritos retóricos*

La teoría retórica de la Antigüedad es en su origen un producto de la experiencia política. En la Atenas del siglo v, el político o el que intentaba defender sus legítimos derechos tenía que imponerse ante cuerpos colectivos, relativamente numerosos, de oyentes no formados profesionalmente,

mediante el peso y sugestión de su propia palabra. Las reglas experimentales que fueron decantándose de dicha práctica y que fueron transmitidas por maestros de elocuencia, hallaron plasmación escrita en el curso del siglo IV. Cuando, con el surgimiento de las monarquías helenísticas, quedó anticuada y superada la base política del sistema retórico, éste se mantuvo vivo en la escuela y fue desarrollado de manera creciente, sobre todo en el terreno de la estilística, hacia una escolástica muy alambicada y aparentemente autárquica. En esta forma fue conocido por los romanos y adoptado por ellos; Cicerón puede enlazar, con su producción retórica, con una tradición establecida ya firmemente en Roma. Quintiliano, cuando se encuadra a sí mismo en la tradición de la prosa retórica profesional, cita como antecesores de Cicerón a Catón el Viejo y a M. Antonio, uno de los maestros de Cicerón [8]. Nuestra posición de arranque, que parte de la vinculación singularmente estrecha entre la vida y la obra ciceronianas, rige pues muy especialmente para las obras retóricas, que deben ser interpretadas a partir de la evolución educativa y profesional de su autor.

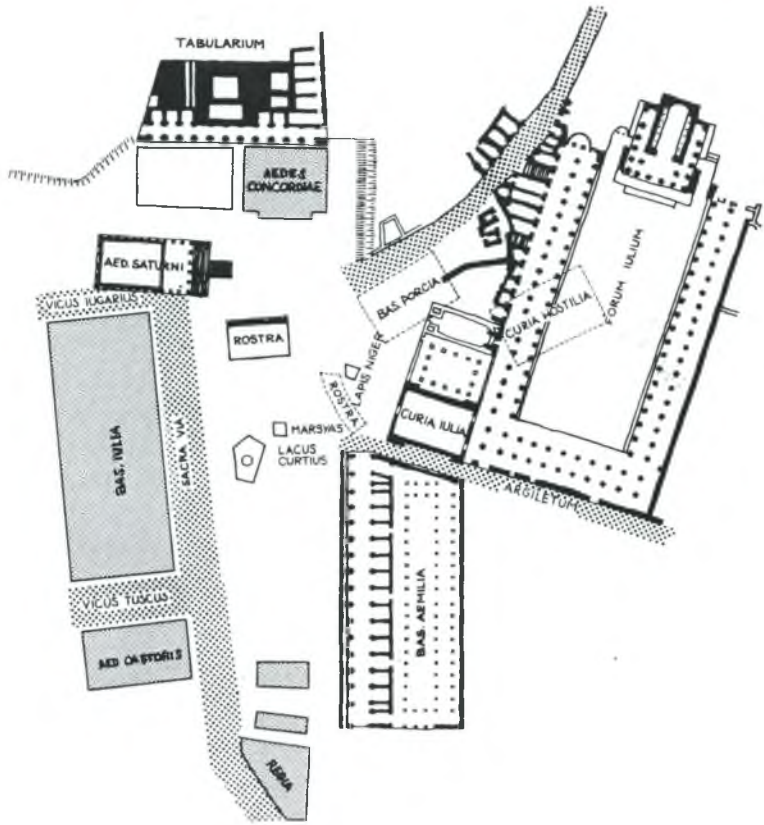
Si se quiere entender rectamente la línea que va desde Catón hasta Cicerón pasando por Antonio, será necesario —pese a todas las diferencias características, condicionadas por la transformación del horizonte cultural y especialmente por el aumento de la influencia griega— intentar comprender que la intención común a todos es que cada uno de ellos aspira, a su manera y partiendo de los presupuestos peculiares, a influir sobre el escenario político-cultural, más aún, presenta un programa político-cultural más o menos elaborado. La punta de lanza de Catón se dirige en general contra el aumento excesivo de la influencia de la teoría griega desde los comienzos del siglo II; en un escrito designado erróneamente una y otra vez como «enciclopedia» [9], y cuya intención pedagógica está claramente expresada en la dedicatoria al hijo, determina el círculo de los conocimientos prácticos imprescindibles para el joven romano que quiere triunfar en la vida: agronomía, medicina casera y oratoria, a los que ha de añadirse —tratado por Catón en un escrito aparte— el arte militar u oficio del guerrero. Así como este programa, orientado en un sentido técnico-social, se aparta claramente del ideal griego de la *enkyklios paideia,* que enlazaba armoniosamente la teoría de las ciencias naturales y de las ciencias del espíritu, así también subraya Catón, en el párrafo que dedica a la oratoria, la primacía de la integridad moral sobre las cualidades formales *(orator est, Marce fili, vir bonus dicendi peritus)* y valora el dominio interno de un caso judicial más altamente que la fuerza persuasiva de los medios estilísticos y expresivos *(rem tene, verba sequentur).*

---

[8] *Institutio oratoria,* 3, 1, 19 y ss.

[9] Fragmentos en H. Jordan, *M. Catonis praeter librum de re rustica quae exstant,* Leipzig, 1860.

Si Catón pudo todavía intentar una contención de la creciente influencia de los griegos sobre la pedagogía y la cultura romanas, incluso con medios administrativos —un acuerdo del Senado tomado el año 161, que tenía por finalidad la expulsión de los *rhetores* y filósofos griegos, se remonta evidentemente a su iniciativa personal—, la nueva situación ante la que se encontró Antonio dos generaciones más tarde exigía una actitud




El *Forum Romanum* hacia el 42 a. d. C., un año después de la muerte de Cicerón. La tribuna republicana para los oradores *(rostra)* y la vieja casa consistorial *(Curia Hostilia)* tuvieron que ceder el puesto al Foro de César *(Forum Iulium)*.

y un proceder más sutiles. No sólo se consideraba en ciertos círculos de la aristocracia como normal y deseable el que sus hijos recibiesen una educación retórica y filosófica de manos de preceptores privados griegos, y no sólo se había establecido en las postrimerías del siglo II, superior a la escuela elemental y a continuación de ésta, la llamada escuela de gramática, en la que se impartía enseñanza sobre literatura griega y latina, sino

que un tal L. Plocio Galo había abierto en Roma, el año 93, la primera escuela de *rhetores*. Antes había habido la costumbre de llevar a los jóvenes romanos, una vez que hubieron vestido la toga varonil, a casa de un orador famoso, para que éste le iniciase en los conocimientos necesarios relativos a los negocios jurídicos y políticos del Foro. Ahora, sin embargo, existía el peligro de que la enseñanza en las aulas de la escuela de *rhetores*, que evidentemente duraba todo el día, perjudicase el objetivo principal de este tiempo de aprendizaje, a saber, la adecuación del alumno a la praxis forense y su integración político-social. Intentóse ahora, una vez más, poner coto mediante una decisión administrativa a una evolución que se estimaba como perniciosa: los censores del año 92, entre ellos también el amigo de Antonio y maestro de Cicerón, Craso, condenaron públicamente la nueva escuela. Por si fuera poco, Antonio salió al paso de la necesidad de una teoría de la oratoria accesible de manera general y aplicable en la práctica, que se había expresado en la popularidad alcanzada por la escuela de Plocio Galo, con la redacción de un tratado de retórica; si no era posible ya eliminar totalmente la teoría griega, se vio una cierta oportunidad de combatir con éxito la fatal combinación de teoría y escuela.

Con su primer escrito retórico, Cicerón se une plenamente a las ideas político-educativas de sus maestros. Él mismo había visitado la escuela de gramática en Roma (su familia poseía una casa en la ciudad), y se sentía atraído por la nueva forma de enseñanza que impartía Plocio; sin embargo, se dejó llevar por el consejo de Craso, cuya crítica contra Plocio —dejando a un lado los motivos político-educativos a los que hemos aludido antes— había sido provocada también por el hecho de que la escuela había borrado de su plan didáctico los ejercicios sobre temas filosóficos generales en favor de los orientados profesionalmente hacia casos concretos de carácter político o jurídico. La formación cultural y profesional de Cicerón, orientada tradicionalmente, se vio impedida gravemente por las circunstancias de la época. Craso, que habría podido encargarse de su formación durante el período práctico de prueba, había muerto ya en el año 91, y después de que Cicerón hubo vestido al año siguiente la toga varonil y prestado un breve servicio militar, regresó a una ciudad en la que la gerra de los confederados tocaba a su fin y se iniciaba la contienda civil, con lo que habían quedado prácticamente paralizadas tanto las actividades políticas regulares como la jurisprudencia procesal. Sin embargo, supo sacar ventaja de esta situación desfavorable: por una parte se unió al famoso jurisconsulto Quinto Mucio Scévola Augur, junto al cual pudo adquirir conocimientos jurídicos desacostumbradamente sólidos para un orador forense romano; por otra parte redactó en estos años (sin duda hasta el 88/87) su primer escrito retórico profesional, la *Rhetorica*, conocido hoy generalmente bajo el título de *De inventione*.

Esta obra se proponía ofrecer una amplia exposición de los cinco requisitos que había de cumplir un orador desde que empezaba a preparar un discurso hasta su pronunciación, a saber, la búsqueda de los argumentos *(inventio)*, su ordenación *(dispositio)* y formulación estilística *(elocutio)*, y finalmente, el esfuerzo de aprender el discurso *(memoria)* y su ofrecimiento o exposición al público *(actio)*. Redactados efectivamente o conservados están tan sólo dos de los libros dedicados a la *inventio;* el resto habría llenado otros dos o tres libros, que habrían versado, en analogía con otros tratados que nos son conocidos, dos de ellos sobre el problema del estilo y uno sobre los otros tres puntos. Desde el punto de vista político-educativo, la *Rhetorica* tenía por misión la de complementar el programa (si es que es lícito emplear esta expresión) de Antonio, o incluso la de llevarlo a su realización, ya que el escrito de éste había quedado inacabado; además, *De inventione* subraya desde un principio, en el sentido de Craso, la vinculación inseparable de filosofía —que poco puede alcanzar sin elocuencia— y elocuencia —que sin un trasfondo filosófico degenera en desvergonzada osadía—. Aunque este tratado retórico de juventud no sea, por lo demás, sino una acumulación de preceptos convencionales, dispuestos según el principio de la subordinación, de acuerdo con géneros y especies, y acompañados de una definición introductoria, y aunque el mismo Cicerón se distanciase más adelante de él, afirmando que «se le había escapado de las manos en la fase de simples anotaciones y sin estar elaborado de forma definitiva» [10], es, de todos modos, el tratado latino de retórica más antiguo que ha llegado hasta nosotros, y desde el punto de vista de la historia de las formas literarias posee cierta importancia en su calidad de primera configuración romana del tipo de manual didáctico sistemático del que tenemos noticia. Con la acentuación, hecha en la introducción, de la unidad de filosofía y elocuencia y la adhesión al escepticismo académico en el prólogo al libro segundo se adoptan aquí, además, posiciones que Cicerón sostendrá también en años posteriores.

Treinta años más tarde, Cicerón se vuelve de nuevo —otra vez en medio de una crisis de su actividad política— a la teoría de la retórica: la euforia que había seguido al retorno del destierro se ha esfumado, la dominación de los triunviros se había fortalecido, contra todo pronóstico, desde la conferencia de Lucca (primavera del año 56), y Cicerón se cree en la ingrata obligación de pactar con ellos. En esta situación surge su escrito retórico más importante, una amplísima exposición y fundamentación de su ideal de orador: *De oratore*, obra concluida en noviembre del año 55. A diferencia del *De inventione*, aquí se determina con mayor precisión y de manera más minuciosa el objetivo final de la formación retórica, se presenta el programa pedagógico de forma completa y al mismo tiempo profundizado

[10] *De oratore*, 1, 5.

y ampliado, y finalmente el lector se ve interpretado de manera más directa e inmediata gracias al empleo de la forma literaria del diálogo.

*De oratore* es el primer ensayo que hizo Cicerón con esta forma del diálogo literario, que había sido creado por Platón como reproducción del diálogo conversacional socrático y había hallado desde entonces empleo, con algunas variantes, como ropaje de exposiciones filosóficas en la mayoría de los casos. Cicerón podía invocar asimismo algunos predecesores romanos aislados. Sin embargo, recibió en primera línea incitaciones e ideas de la tradición platónica y aristotélico-helenística del diálogo, incitaciones e ideas que llevaron en el *De oratore* a un resultado altamente convincente: la constelación de los interlocutores —por una parte Craso y Antonio; por otra, como discípulos, Sulpicio y Cota— define ya la intención didáctica de la obra; la polaridad de los personajes principales —el teórico Craso y el práctico Antonio— posibilita un dibujo claro de las posiciones contrapuestas en las personas de interlocutores que actúan de manera plausible; pese a la estructura didáctica del todo, que tiende al discurso de excesiva longitud, el diálogo permite un relajamiento y alivio mediante preguntas intercaladas y breves tomas de posición, por transiciones sueltas a *intermezzi* dialogados que, sin embargo, no velan en ningún momento la estructura general; por último, la atmósfera general de la obra causa la impresión —a lo que contribuye en pasajes aislados la interpolación de pequeños cuadritos escénicos— de una conversación ligera y amena, que refleja muy bien la distancia, postulada en la intención básica del tratado, con respecto al medio ambiente escolar. Junto a la estructura apelativa de la forma dialogada resulta importante además para Cicerón el que, de esta forma, pueda elevar un monumento de gratitud a sus maestros —y por eso aparece brevemente en el libro primero Mucio Scévola—, que en su calidad de oradores máximos de la anterior generación eran singularmente competentes sobre el tema de la elocuencia. Craso y Antonio aparecen en el texto ciceroniano poco retocados en comparación con la realidad histórica.

El escrito de juventud (1, 6) había definido la elocuencia como una parte de la *civilis scientia* —a diferencia de la *scientia militaris*—, dejando sin concretar la significación exacta de esta participación. Para el *De oratore*, el orador es el político por antonomasia, «autor de la decisión pública, conductor en la dirección del Estado, cuya voz y elocuencia poseen un peso decisivo en el Senado, ante el pueblo y en todos los asuntos de Estado» (3, 63). Se nota de inmediato cómo en esta segunda definición ha hallado entrada toda la experiencia política de Cicerón, la estimación de sí mismo y la conciencia de su propio valor; para él, el poder de la palabra razonable está por encima del poder de la espada o del dinero —recordemos el ya citado *cedant arma togae*...—, y con ello queda indicado ya uno de los motivos del fracaso de sus empeños políticos.

La estructura del *De oratore* está determinada también por las cinco tareas tradicionales del orador, la *inventio* (2, 99-306), la *dispositio* (307-349), la *memoria* (350-360), la *elocutio* (3, 19, 212) y la *actio* (213-227). Mas a pesar de este marco tradicional, destacan algunas novedades importantes, acentos individuales en los que se reflejan a su vez constantes de la existencia ciceroniana. De este modo, una observación sobre la utilidad de los *intermezzi* desenfadados se convierte en una verdadera digresión sobre el arte de bromear en medio de un discurso (2, 216-290). Cicerón era considerado en este terreno como un experto; cuando, durante su año de consulado y con ocasión de la defensa de un cliente se hubo burlado sutil y certeramente de la pedantería de los juristas y de lo alejado de la realidad vital que eran algunos filosofemas estoicos, tuvo que reír incluso Catón el Joven, a pesar de ser uno de los atacados: «¡Qué cónsul tan gracioso tenemos!» [11]. El secretario de Cicerón, Tirón, estimó por ello oportuno recoger tras la muerte de aquél una colección de tales expresiones chuscas o burlonas y entregarla a la publicidad.

Una segunda digresión trata de la originaria relación recíproca entre filosofía y oratoria, que debe ser restablecida de nuevo. Esta digresión posee una importancia clave para toda la obra, y es puesta por ello en boca de Craso, que no sólo suscitó y fomentó el ideal ciceroniano del orador, sino que se acercó mucho a él (3, 74 y ss.). La digresión se desarrolla a partir de observaciones previas sobre las cualidades estilísticas del *ornate* y *apte dicere*, de la elocuencia que trabaja con ornato estilístico y de manera adecuada al tema (3, 52 y ss.). Para este meollo auténtico de la oratoria no bastan los preceptos tradicionales de la enseñanza retórica; antes al contrario una retórica que sólo proporciona al discípulo cualidades formales sin reflexión sobre el trasfondo real y moral, no hace sino, por así decirlo, «poner armas en la mano del frenético» (3, 55).

Mientras las reglas de la retórica escolar estaban destinadas en primera línea, como evidencia *De inventione*, a la elocuencia judicial *(genus iudiciale)*, y además tomaba en consideración el discurso político *(genus deliberativum)*, el *De oratore* abandona este estrecho círculo; Cicerón, en efecto, pregunta si para el tercer género oratorio de la teoría antigua, el discurso suntuoso o de simple ostentación *(genus demonstrativum)*, pueden asimismo establecerse reglas de carácter vinculante general (2, 41 y ss.). Con el mismo fundamento se pregunta en el libro primero por la función y la significación de la elocuencia (1, 29 y ss.): ¿qué papel se asigna, en la formación profesional del orador, a los factores teoría *(ars)*, disposición natural *(ingenium)* y práctica en el ejercicio *(exercitatio)* (1, 96 y ss.)? ¿Cómo ha de ser la parte teórica de la formación? Para Cicerón —en ello desemboca esta reflexión— el acervo de conocimientos de un orador perfecto ha

[11] Plutarco, *Cato Minor*, 21, 8.

de estar integrado necesariamente tanto por una sólida formación jurídica (1, 166 y ss.) como por conocimientos en filosofía. Una vez más hay que llamar la atención sobre el empleo indiferenciado del término «enciclopédico», ya que aquí quedan totalmente fuera de consideración los elementos del *Quadrivium*, esto es, las ramas del saber matemático y científico-natural.

En el *De oratore*, por tanto, quedan reservados todo el libro primero y parte del segundo a los aspectos políticos y político-educativos de la retórica. Cicerón hace extrapolación, con este programa, de sus propios presupuestos y experiencias, ya que él mismo disfrutó de la formación profesional jurídica y filosófica que exige en él. Por otra parte no deben ignorarse las muchas sugerencias que proceden de Craso, y que explican el hecho de que el *De oratore* coincida en algunos pensamientos fundamentales con el *De inventione*. En el centro mismo de la gran digresión del libro 3 hallamos la protesta de Craso contra la escuela de retórica en Roma (§§ 93 y s.); la polémica contra *schola, magistri* y los preceptos banales y vulgares de la retórica escolar atraviesa toda la obra como un hilo conductor. Recordemos que Craso, desde su cargo de censor, había intentado —evidentemente en vano— suprimir la escuela de Plocio, y también *De oratore* puede ser entendido como antítesis del floreciente negocio escolar de la época (del que nos ofrece una imagen la *Retórica* de Herennio, escrita sin duda en estos años [12], como modelo contrapuesto que quiere combinar el tiempo tradicional de prueba en el Foro con la enseñanza privada en los campos retórico, jurídico y filosófico.

Si Cicerón pudo esperar aún, en la situación de los tardíos años cincuenta, alcanzar influencia, a través de escritos programáticos, sobre el desarrollo político-social, la situación experimentó un cambio radical cuando él se halló de nuevo en Roma tras la batalla de Farsalo y su indulto por César en el año 47, y sólo pudo hallar sosiego en la actividad de escritor. Una vez más es la teoría retórica la que se le ofrece de manera inmediata. Cicerón sigue defendiendo, sí, los ideales del *De oratore*, pero los tiempos no son ahora favorables a los programas educativos amplios y a su realización. De este modo se limita a las cuestiones de segundo orden, a la historia de la elocuencia, a controversias teóricas sobre problemas de estilo o a detalles de técnica argumentativa y dialéctica. En la primavera del año 46 está concluido el *Brutus*, un escrito con la mirada dirigida hacia atrás en más de un sentido: el lector se ve atemperado ya por la loa introductoria en memoria del antiguo rival de Cicerón, Hortensio, que por suerte para él murió en el momento justo; los temas políticos son excluidos expresamente del coloquio que mantienen Cicerón y sus dos amigos Bruto y Ático (§ 11). Este temple de ánimo melancólico envuelve también, natural-

[12] Me adhiero en este punto a la nueva fecha propuesta por A. E. Douglas; v. *Classical Quarterly*, N. S., 10 (1960), págs. 65 y ss. y *Classical Review*, N. S., 17 (1967), págs. 105 y s.

mente, el cuerpo de la elocuencia; Cicerón sabe perfectamente bien (§ 330) que la monarquía y el libre discurso político se excluyen recíprocamente. Por ello mismo resulta plenamente consecuente si torna su mirada hacia la historia de la elocuencia romana [13] y se considera a sí mismo, en comparación con Hortensio (§§ 301 y ss.), como punto culminante y final de una evolución que puede ser comprobada documentalmente desde Catón el Viejo (§§ 61 y ss.). El peligro de que la planeada «historia» degenere en una enumeración caprichosa de nombres hasta de tercera o cuarta fila es visto críticamente por el mismo Cicerón (§§ 181 y ss., 297) y en conjunto evitado también con éxito. Al mismo tiempo se esfuerza por presentar de forma clara y comprensible, por medio de sincronismos, las etapas fundamentales de la evolución. Por otra parte, y siguiendo la concepción expuesta en el *De oratore*, la elocuencia es puesta en relación directa con la totalidad de la historia cultural, y así por ejemplo se registra el influjo de la filosofía y la cultura griegas. Digresiones y anécdotas intercaladas en el diálogo sirven para amenizar éste, y finalmente debe destacarse también la original aplicación de la forma literaria del diálogo a un tema de carácter historiográfico. No puede desarrollarse una auténtica disputa, dado el tema del coloquio, que no es objeto de controversia, pero algunas manifestaciones particulares pueden dilucidarse de diversas formas y, así, relativizarse, y pueden los interlocutores cantar las alabanzas de oradores todavía vivos (§§ 248 y ss.), porque Cicerón no quiere promover escándalo alguno.

Ya en el *Brutus* se percibe en diversos momentos una intención apologética, que acabará por condensarse, en el curso del estío del año 46, en un tratado independiente, el *Orator*. Poco después del 54 parece que se inició entre algunos representantes de la generación de literatos jóvenes una violenta reacción contra el estilo ciceroniano; para estos críticos, el lenguaje de Cicerón era pomposo y recargado, y en concreto se le reprochaba el empleo abundante de sinónimos y figuras retóricas y sobre todo la construcción de los períodos sintácticos, limitada hasta el uso minucioso del ritmo de cadencia final. En favor del ideal estilístico propio de una sintaxis más concisa y un vocabulario más cuidadosamente seleccionado, con evitación de medios expresivos sonoros demasiado chocantes, se invocaba por parte de dichos jóvenes el dechado de la elocuencia ática clásica del siglo IV, y especialmente a Lisias, designando la propia dirección como aticismo *(Attici)*, mientras que sus enemigos, esto es, Cicerón y sobre todo Hortensio, eran designados de manera generalizadora, y debido a que algunos oradores helenistas eran nativos del Asia Menor, como asianistas *(Asiatici)*. La disputa saltó a la vida pública, sobre todo, según parece, a través de un intercambio epistolar abierto entre Calvo y Bruto por una parte, y Cicerón por otra. El nombre de Calvo, el único neotérico cuyo nombre

[13] V. más abajo, págs. 215 y s.

ha pasado a la posteridad junto con el de Catulo, designa la dirección en que hemos de buscar el trasfondo teórico de esta controversia: evidentemente, en este llamado aticismo se trata de un trasvase de la teoría poética de Calímaco al estilo literario en prosa.

Aunque Cicerón sólo entra en la polémica de forma incidental y de paso en el *Brutus* —al tratar de Catón, que es comparado irónicamente con Lisias (§§ 63 y ss., 293 y s.), de Calvo (§§ 283 y ss.), de Hortensio y de sí mismo—, el *Orator* evidencia cuán profundamente le había afectado la crítica pública dirigida contra él. Formalmente, el escrito prosigue, en su calidad de carta dirigida a Bruto, quien con esta invocación directa había de ser ganado para la causa ciceroniana, la correspondencia arriba citada; por ello, la polémica queda limitada a Calvo. Desde el punto de vista del contenido, la controversia es desarrollada dentro del marco del programa del *De oratore:* al tratar de la *elocutio*, Cicerón relaciona los tres estilos, el elevado, el intermedio y el sencillo, con las tres funciones del orador: la apelación patética *(movere)*, el entretenimiento *(delectare)* y la argumentación racional *(probare)*; un orador perfecto debe dominar los tres géneros de estilo para poder emplearlos en el momento oportuno, mientras que los aticistas sólo aceptan, con valor de absoluto, un estilo, el sencillo (§§ 69 y ss.); otro punto de gravedad de la obra lo constituye la circunstanciada defensa de la cadencia rítmica final (§§ 162 y ss.) [14].

*Los discursos*

En los discursos de Cicerón se pone de manifiesto la totalidad de su vida pública desde el año 81 hasta el 43, esto es, un lapso biográfico de 38 años. Las pausas son consecuencia obligada de las ausencias de Roma, del viaje a Grecia (79-77), del exilio (58-57) y de la fase del consulado y de la guerra civil (51-47). Los perfiles biográficos destacan aquí de manera tanto positiva como negativa. Puntos culminantes son las *Verrinas* (año 70), los discursos en la Pretoria (66) y en el Consulado (63), y sobre todo los dirigidos contra Catilina, más tarde la serie de los pronunciados después de su regreso a Roma (57/56) y por último las *Philippicae* (44/43). Naturalmente no todos los discursos pronunciados por Cicerón fueron publicados, y no todos los publicados han llegado hasta nosotros; pero, evidentemente,

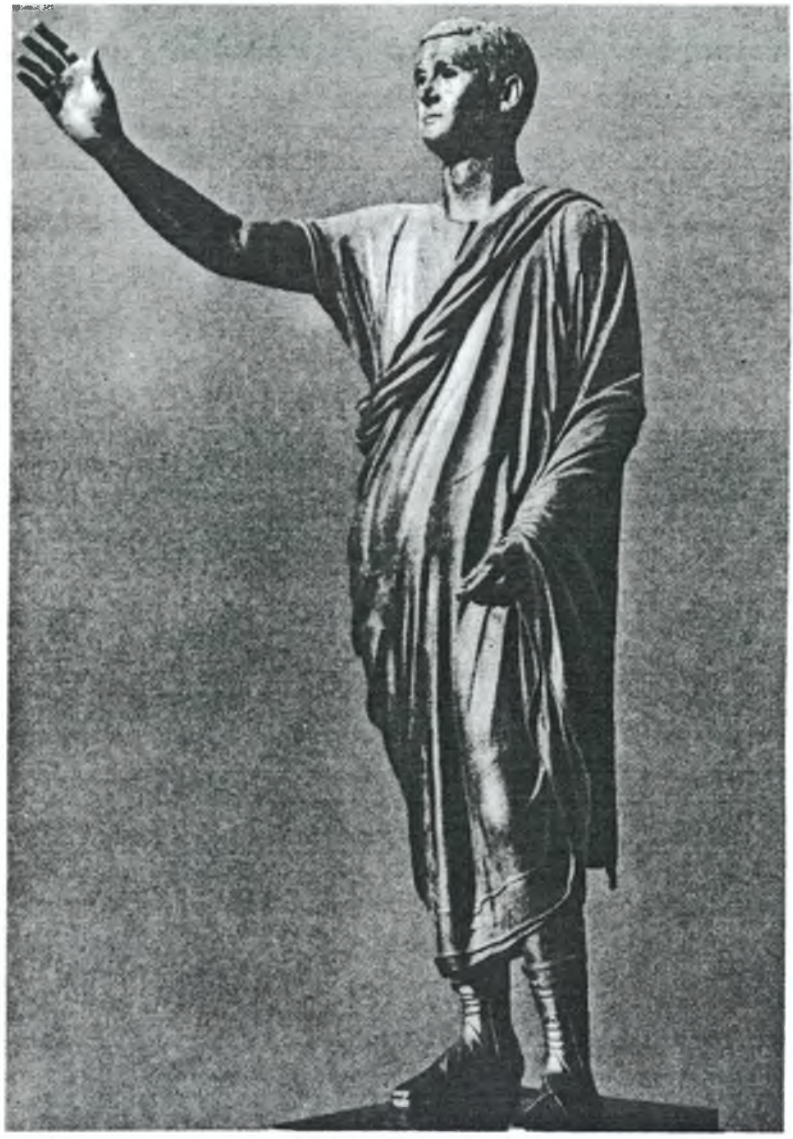
[14] No han sido tratadas arriba las *Partitiones oratoriae*, un compendio de la retórica compuesto con fines didácticos y de fecha insegura (cf. B. G. Gilleland, en *Classical Philology*, 56 (1961), págs. 29 y ss.), una carta didáctica sobre la historia de la retórica en Roma dirigida a un tal Titinio (cf. P. L. Schmidt, *Die Anfänge*, *op. cit.)*, los *Topica*, un tratamiento de la argumentación retórica según las reglas de la dialéctica estoica (44), y finalmente la obrilla espúrea *De optimo genere oratorum* (comp. A. Dihle, en *Hermes*, 83 (1955), págs. 303 y ss.; K. Bringmann, *op. cit.*, págs. 256 y ss.).

y hasta donde los testimonios permiten un juicio, se publicó la mayoría de ellos, y de éstos se ha conservado a su vez también la mayoría. Lo que podemos leer hoy día puede ser considerado, por lo tanto, como una selección representativa de la obra oratoria de Cicerón. Su variedad apenas si puede ser debidamente expuesta y ensalzada en el breve espacio de que disponemos: le vemos actuar como defensor en causas criminales, pero también como abogado de procesos civiles (por última vez en el discurso *Pro Caecina* del año 69); el primer discurso político, *De imperio Gnaei Pompei,* procede del año en que desempeñó el cargo de pretor (66). Pronto aparece más vigorosamente el aspecto personal, como es el caso de las invectivas contra Vatinio y Pisón, o bien el *De domo sua;* por otra parte, desde el discurso de defensa en favor de Roscio de Ameria, pasando por las *Verrinas* y las *Catilinarias* hasta las *Filípicas* se reflejan en todos ellos los altibajos de la evolución política, y la argumentación dialéctica, desde el *De imperio Gnaei Pompei, De provinciis consularibus* (para César) y la defensa de los contrincantes de César, Marcelo, Ligario y Deyótaro, marcan la transición de la República a la Monarquía. Al mismo tiempo, los discursos documentan de manera verdaderamente única la situación y condiciones de la sociedad romana: así por ejemplo, las *Verrinas* describen los aspectos más sombríos, pero en modo alguno atípicos, de la administración provincial romana, el discurso *Pro Caelio* la mentalidad de la joven generación a la moda; los discursos *Pro Cluentio* o —a un nivel político superior— *Pro Milone* nos permiten una ojeada en los entresijos de procesos criminales sensacionales.

Con sus discursos, Cicerón llevó a su cumbre una tradición de la oratoria político-práctica que los romanos mismos —según dice Cicerón en el *Brutus*— podían remontar en el pasado hasta Apio Claudio Ceco y que desde Catón el Viejo podían conocer de la mano de los textos conservados. En el Senado, en la asamblea popular y ante los tribunales, el talento natural del orador romano tenía inmejorable ocasión de desplegarse y brillar. Sobre todo tras la Segunda Guerra Púnica ofrecieron los conflictos cada vez más violentos en el seno de las clases dirigentes ocasión y materia para las actividades oratorias, como por ejemplo en la defensa de incriminados en procesos políticos o en la toma crítica de posición frente a un discutido nuevo proyecto de ley. En esta situación resultaba lógico buscar por doquier modelos de argumentación útiles y aplicables a las condiciones romanas, y de hecho los crecientes conocimientos del griego hicieron posible una imitación directa, sobre todo de los discursos de Demóstenes, como hallamos ya en el mismo Catón, pese a que éste alardeaba de hostilidad hacia todo lo helénico. Por el contrario, las reglas de la teoría griega de la elocuencia, principalmente en el terreno de la doctrina estilística, fueron aprovechadas mucho más tarde para la práctica de la oratoria. El estilo

Vista interior de la *Curia Iulia*, que sustituyó a la *Curia Hostilia*, la antigua sala de sesiones del Senado. El podium en la pared frontal estaba destinado a los dos cónsules, los peldaños a derecha e izquierda servían de estrado para los asientos de los senadores.

de Catón, sobre todo en sus discursos ante el Senado, refleja los hábitos políticos de un grupo político abarcable aún y, pese a todas las divergencias, relativamente homogéneo. Con la creciente violencia de los enfrentamientos y con nuevas posibilidades institucionales como, por ejemplo, el establecimiento de tribunales permanentes, las posibilidades de causar efecto



Estatua de bronce de un orador (llamado *arringatore),* de comienzo del siglo I a. d. C., procedente de Pila, en las cercanías de Perusa. Florencia, *Museo Archeologico.*

ante un auditorio mucho más numeroso, ampliadas y acrecentadas ahora, tuvieron que favorecer también, y muy especialmente por cierto, el uso consciente de medios estilísticos patéticos. Se incluyeron desde ahora imágenes enfáticas —como hizo el menor de los Gracos— y una periodización sintáctica que empleó de forma creciente medios y efectos sonoros; las eta-

pas de esta evolución se extienden desde Servio Sulpicio Galba (cónsul en 144), pasando por el más joven de los Gracos, Craso y Hortensio hasta Cicerón, y éste es precisamente el punto en el que los «aticistas» se ensañaron con su crítica.

El que podamos considerar hoy día los discursos de Cicerón como literatura es cosa que debemos a su decisión de darlos a la luz pública y de este modo arrancar estos productos efímeros al olvido, tanto de la propia generación como de la posteridad. Una tal publicación no era cosa insólita, pero tampoco algo obvio. Por una parte, Cicerón continuó con dicha publicación una tradición que existía ya en Grecia desde el siglo v a. C. y que Catón el Viejo había traído a Roma (todavía cien años después de su muerte —año 149— eran accesibles más de 150 discursos suyos, de los cuales ochenta más o menos nos son conocidos en sus perfiles, por sus títulos o a través de fragmentos). Por otra parte, y al menos en el siglo II, la publicación por propia mano del autor siguió constituyendo una excepción; lo que pudo leerse más tarde procedía con frecuencia de los archivos privados de las familias, y Cicerón mismo se ve obligado en el *Brutus* a determinar el rango y calidad de numerosos oradores según los juicios que la historia pronunció sobre ellos y sin tener conocimiento directo de sus discursos. No puede causar asombro, por ello, el que intentemos describir la evolución de la elocuencia romana anterior a la generación de oradores que fueron maestros de Cicerón (Craso, Antonio) acudiendo principalmente al auxilio de fragmentos de discursos de los políticos más destacados, como Escipión Africano el Joven, Lelio o el menor de los Gracos, y ello no porque éstos debiesen sus éxitos en primer término a su actividad como oradores, o porque hubiesen desempeñado un papel preponderante en la historia de la elocuencia romana, sino porque precisamente para ellos se presentaba como una evidente necesidad el hacer accesibles a un público lo más amplio posible sus pensamientos y opiniones políticas, o bien porque este público, tras la muerte de los políticos, sentía interés por los testimonios escritos correspondientes. No entraba apenas en consideración una preocupación por la forma o el estilo como estimulante para la publicación o la recepción de un discurso, porque con anterioridad a la escuela de Plocio Galo, fundada el año 93, y antes de los tratados de Retórica de Antonio y del joven Cicerón, la enseñanza retórica era impartida por griegos con auxilio de textos —discursos y manuales— igualmente griegos.

Parece que en muchos casos fue una motivación de carácter político-autobiográfico lo que impulsó a Cicerón a publicar sus discursos. Lo mismo que las poesías y los planes historiográficos, los discursos publicados procedentes del año de consulado y del tiempo posterior a su destierro sirven en primer término de justificación de su línea política y de plataforma polémica contra sus enemigos. Los motivos para la edición determina-

ron al mismo tiempo la dirección y la medida de la adaptación y correcciones previas necesarias. El discurso propiamente dicho era pronunciado siempre de memoria, en parte con ayuda de notas mnemotécnicas *(commentarii)*. El discurso era tomado simultáneamente por escrito, por ejemplo por Tirón, el secretario de Cicerón; para la publicación se suprimían luego las interrupciones en el decurso oratorio, las declaraciones de los testigos y los documentos escritos a los que se había dado lectura, y que resultaban superfluos para la intención formal o autobiográfica. Una publicación motivada por aspectos estilísticos hubiese tenido que atender sobre todo a la forma, otra suscitada por motivos político-autobiográficos hubiese tenido que destacar o completar la argumentación pertinente. Las pruebas en favor de una u otra posibilidad sólo se pueden obtener por vía de análisis inmanentes, ya que sólo contamos con las versiones definitivas. Si antes se supusieron modificaciones decisivas en el texto y en la estructura del discurso hablado, hoy día parece ganar terreno la opinión de que las versiones conservadas —dejando a un lado retoques puramente estilísticos— se corresponden casi totalmente con las que fueron pronunciadas en su día, y que las añadiduras han de ser buscadas más bien en el terreno de las declaraciones políticas [15]. Por el contrario, bajo las nuevas circunstancias políticas y en la escuela retórica, plenamente organizada ya, de la época imperial, la recepción de los discursos ciceronianos sólo podía referirse a sus cualidades estéticas. En este plano se mueve ya la citada crítica de los «aticistas», mientras que la réplica de Cicerón, con la alusión a sus éxitos, parte muy adecuadamente de la función propia y peculiar de la oratoria forense. Un párrafo característico *(Pro Archia,* 3) explicará muy bien qué clase de medios expresivos estimó necesarios a veces Cicerón, a cuyo respecto hemos de procurar imaginarnos siempre la matización de los acentos dada con la pronunciación misma del discurso:

> Para que nadie de entre vosotros se maraville de que yo, en una instrucción judicial, en un proceso público llevado por un pretor del pueblo romano, por un hombre tan excelente y ante jueces tan severos, en presencia de una asamblea tan grande y numerosa, me sirva de un estilo oratorio que se aparta plenamente, no sólo del que es usual ante los tribunales, sino del lenguaje del Foro en general, solicito de vosotros por este motivo que me otorguéis en este litigio la licencia, conveniente para el acusado, y no pesada, así al menos lo espero, para vosotros, que me permitáis a mí, que hablo aquí ante una asamblea de varones tan cultos, ante vuestra propia sabiduría, ante este pretor, finalmente, que preside el tribunal, en favor de un poeta tan excelente y varón eruditísimo, explayarme con alguna mayor libertad sobre la educación y la literatura y em-

[15] Que en el *Pro Milone* tenemos ante nosotros el discurso pronunciado realmente por Cicerón nos lo muestra J. N. Settle; v. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association,* 94 (1963), págs. 268 y ss. Sobre la incorporación de manifestaciones políticas en el *Pro Sestio,* cf. A. E. Douglas, *Cicero, op. cit.,* págs. 15 y s.

> plear un estilo oratorio harto nuevo e insólito con ocasión de una tal personalidad, que a causa de su vida retirada, dedicada a los estudios, carece de experiencia en los senderos de la jurisdicción procesal.

Como modelo estilístico, el orador Cicerón hizo caer en el olvido a todos sus predecesores, de los que sólo han llegado fragmentos hasta nosotros; las reservas de los aticistas no fueron, por tanto, aceptadas por la historia. De la dirección opuesta llegan los ataques del «asiano» Séneca, que son rebatidos a su vez por el clasicismo de postrimerías del siglo I: el tantas veces citado juicio de Quintiliano [16] compara a Cicerón con Demóstenes, que había sido invocado de continuo por Cicerón. Contrariamente a ello, el juicio de un crítico moderno [17] sobre la «flabbiness, pomposity, and essential fatuity of Ciceronian rhetoric at its too frequent worst» pone en evidencia la continuidad latente de las tendencias aticistas. Una toma de posición propia sobre esta controversia no debería quedar adherida a la fachada estilística, sino que debería preguntar por ejemplo cuánto de lo que se les antoja reprobable a los críticos literarios de ayer y de hoy, a saber, la abundancia del vocabulario y una sintaxis elaborada y limada hasta los más exquisitos matices rítmicos, coincide con la función del discurso forense en cuanto proceso de demostración y de convicción y explica el éxito de Cicerón ante el público que le escuchaba. Por último sería necesario apreciar en su justo mérito el virtuosismo con el que sabe adaptar su argumentación a cada caso judicial y a cada auditorio, y el refinamiento con el que sabe sugerir a sus oyentes que su propio punto de vista es en realidad el hecho objetivo. Precisamente el análisis de un discurso de Cicerón, que exige —para emplear un concepto puesto hoy de moda— ser interrogado desde dentro, puede evidenciarse de manera ejemplar la manipulación de las opiniones por medio de la palabra.

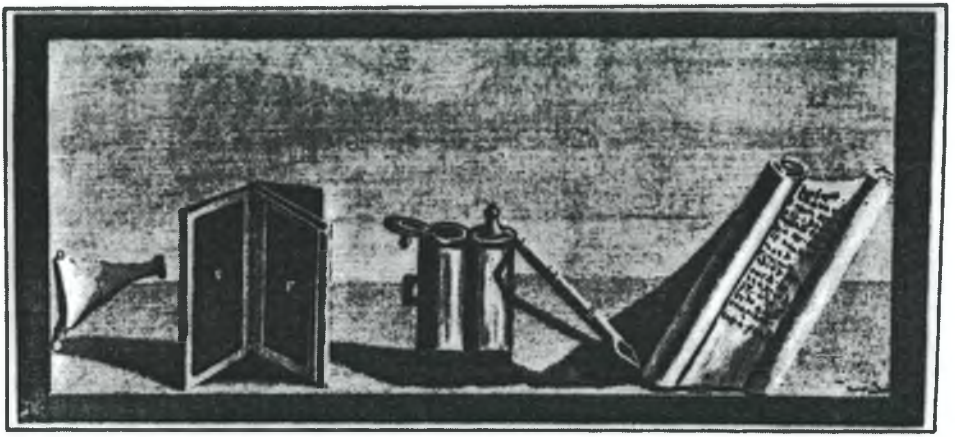
### *Las cartas*

Toda época histórica ha mostrado predilección por un sector determinado de la obra ciceroniana. Si los contemporáneos de la Antigüedad, hasta Tácito y Quintiliano, consideraron al escritor de Arpinum como un clásico de la elocuencia mientras ésta ostentó un puesto, bien que limitado, en la vida, y valía la pena lamentarse sobre su decadencia, en la Antigüedad tardía y la Edad Media los tratados retóricos ganaron en importancia en el ámbito de la escuela, mientras que la Edad Media alta y tardía, el Humanismo y el Renacimiento, hasta la Ilustración, se orientaron hacia

---

[16] *Institutio oratoria*, 10, 1, 105 y ss.

[17] D. R. Shackleton Bailey, *Cicero (op. cit.)*, pág. 279.



Grabado según una pintura mural de Herculano con tablillas de escribir, tintero, pluma y rollo de papiro.

los tratados filosóficos en lo que respecta a las normas de conducta en la vida y al conocimiento de la filosofía moral antigua. Hoy parece dirigirse el interés, de manera preponderante, hacia las cartas en cuanto testimonios directos del hombre Cicerón y de su época; una moderna biografía de Cicerón [18] persigue incluso las distintas fases de la vida de Cicerón a través de su correspondencia, conservada harto irregularmente, lo que arroja perspectivas insólitas, pasando algunas cosas a un segundo plano y apareciendo otras bajo una luz más cruda. De hecho, las más de novecientas cartas del «corpus» ciceroniano, procedentes en su mayoría de su misma pluma, pero muchas también respuestas de sus destinatarios, prometen un acceso inmediato; en ningún otro grupo de textos antiguos está encerrada tanta realidad viva y directamente relacionada con la época. Aquí, en una de las épocas más agitadas de la historia romana, nos habla alguien que estaba dispuesto y capacitado además para dar la adecuada forma estilística a la expresión de sus sentimientos. No sin razón se ha destacado siempre que —precisamente a causa de las cartas— conocemos a Cicerón mejor que a cualquier otro personaje de la Antigüedad. El carácter verdaderamente único de la colección destaca sobre todo en comparación con otras colecciones de correspondencia latina tardías, así por ejemplo con las cartas de Plinio, concebidas pensando tan sólo en el efecto estético y carentes de meollo político; con la correspondencia de Fronto, entumecida de rutina escolástica (siglo II), o con el reseco convencionalismo social de las cartas de Símaco (siglo IV).

No menos sorprendente que la colección misma es el hecho de su conservación, de su publicación como primera correspondencia privada roma-

[18] La citada de Shackleton Bailey.

na que mereció tal distinción y que ha llegado hasta nosotros. La carta privada en prosa se convierte en un género literario dentro de la literatura romana con el experimento de Plinio el Joven, que en parte refundió cartas auténticas y en parte compuso nuevas destinadas expresamente a un público amplísimo. La carta didáctica, cultivada sobre todo en la tradición de los gramáticos desde la *Epistula ad Marcum filium* de Catón, el *Commentariolum petitionis* del hermano de Cicerón, Quinto, o las *Quaestiones epistolicae* de Varrón dentro de la prosa especializada —de Cicerón mismo han de citarse en este campo el *Orator*, los *Topica* y el *De Officiis*— estaba destinada de antemano a un círculo amplísimo de destinatarios; al lado de ella existían los panfletos u hojas volantes políticas en forma de cartas, que tras el nombre del destinatario, y llevados de una intención apologética, mentaban en realidad a un público muy amplio —también la publicación póstuma de la correspondencia entre Cornelio y su hijo C. Graco estuvo al parecer motivada políticamente—, o bien exponían la posición propia bajo la forma de un consejo a un político famoso *(symboleutikos)*, así por ejemplo Salustio a César.

Hasta qué punto podía irritar, sobre este telón de fondo, la difusión de manifestaciones personalísimas sin atemperación ni adaptación alguna a un público que estaba acostumbrado a tomar conocimiento de la confesión personal sólo en forma de tendencia generalizadora, es cosa que explica muy bien, por ejemplo, la minuciosa justificación que hace su autor, Ovidio, de las *Epistulae ex Ponto* (3, 9) que son asimismo un conjunto de cartas privadas auténticas, no reelaboradas en lo sustancial ni modificadas estilísticamente. Ello nos autoriza a detenernos un poco en las circunstancias de la publicación de las cartas de Cicerón. Estas cartas las debemos sobre todo a su secretario, Tirón, quien tras la muerte de su señor dio a la publicidad cuantos manuscritos halló de éste. Primero reunió la correspondencia con la familia y con los amigos de rango y nombre, hasta donde los materiales existentes justificaban una edición aparte, en colecciones especiales del mismo número de libros si ello era posible. Con las cartas a Hirtio, cónsul del año 44, y a M. Bruto se formaron nueve libros, cuatro con las dirigidas a Pompeyo, y tres respectivamente con las que tenían por destinatarios a César, al joven Octaviano, al hermano Quinto, al historiador Cornelio Nepote, etc. De esta correspondencia especial se han conservado solamente los libros con cartas al hermano (de los años 60 al 54) y el último libro de la correspondencia dirigida a Bruto, que nos lleva hasta la crisis del año 43. Tirón pudo partir de las copias de Cicerón, que serán la regla en los contactos con los contemporáneos influyentes a lo largo de períodos de tiempo bastante extensos; algunas cartas aisladas debieron ser pedidas por el secretario a sus destinatarios o devueltas voluntariamente por éstos. Finalmente, es posible que alguno de ellos se sin-

tiese estimulado por la acción de Tirón a documentar por propio impulso su relación con el muerto mediante una publicación de las cartas a él dirigidas por éste. El punto final de esta oleada de publicaciones promovida por Tirón lo constituyen 16 libros de cartas a diferentes destinatarios, conocidas hoy bajo el título genérico de *Ad familiares*, y de las cuales la correspondencia con un solo amigo llena, cuando más, un único libro. Tanto en el aspecto cuantitativo como en el cualitativo —referido a la importancia del destinatario o al grado de su amistad con Cicerón— este «*corpus*» puede ser considerado, por tanto, como complemento de las correspondencias particulares. El editor se ha esforzado aquí por ordenar a grandes rasgos las cartas según los destinatarios o los aspectos temáticos, y se ha inmortalizado a sí mismo mediante la composición del último libro, que sólo incluye cartas a Tirón o que tratan de él.

El motivo de la edición ha de buscarse sin duda alguna en el respeto y lealtad del fiel colaborador, que compuso también una biografía de Cicerón y consideró las cartas de éste como testimonios biográficos. Sus contemporáneos las estimaron como documentos históricos, y sobre este telón de fondo debe entenderse asimismo la posterior edición de las cartas a su amigo Ático. De esta serie, que surgió a veces día tras día y en circunstancias difíciles e ingratas, y que contiene piezas muy breves, no había conservado el remitente, por regla general, copia alguna. Cornelio Nepote [19] pudo ver ya poco después de la muerte de Cicerón, y en casa del destinatario mismo, una colección privada de 11 *volumina*, que más tarde, en época neroniana (hacia el año 55), fueron aumentados a 16 y publicados asimismo. Estos 16 libros se han conservado igualmente, de manera que de la amplísima obra epistolar de Cicerón (unos 80 libros) se han conservado 36, algo menos de la mitad. Según Cornelio Nepote, las cartas a Ático hacen las veces de una exposición historiográfica de la época correspondiente; la carta introductoria de Plinio el Joven (1, 1) parte de este supuesto interpretativo sobre la colección epistolar, ya que considera la ordenación cronológica de las cartas como una clara intención historiográfica. De hecho, en la correspondencia con Ático, que abarca el período comprendido entre el año 68 y el 44, se mantiene en principio la cronología; sin embargo, su interpretación como fuente histórica ha de ser objeto de dos limitaciones: por una parte, faltan naturalmente escritos de épocas en las que Cicerón y Ático residían en la misma ciudad, sobre todo para los años 64/62 y 53/52; por otra, estas cartas, en su franqueza sin tapujos frente al mejor amigo, contemplan los acontecimientos de la época desde el punto de vista subjetivo de quien se siente afectado directamente por ellos.

Cicerón mismo insinúa muchas veces que con respecto a una serie de cartas no sólo vio con gusto su difusión, sino que la buscó de antemano.

[19] *Vita Attici*, 16, 3 y s.

Entre estas cartas se cuentan, en primer término, aquellas que caen dentro del tipo tradicional de la carta didáctica y de la misiva apologética o «simboléutica». Así, la primera carta dirigida a su hermano Quinto ofrece consejos para una administración provincial ejemplar, consejos que son también de uso y aplicación generales; en *Ad familiares,* 1, 9 justifica Cicerón con insólita minuciosidad su tan criticada actitud tras el retorno del destierro, y, antes del estallido de la guerra civil entre Pompeyo y César, aconsejó la paz en una carta abierta. En cada caso concreto, como es natural, apenas si puede distinguirse qué carta fue considerada por su autor como estrictamente privada y en cuál de ellas estaba permitida, incluso era deseada, su difusión. Sea como fuere, en tales tipos de carta sólo estaba en juego la opinión pública de la propia generación, y nunca se tuvo el propósito de hacer una publicación de las mismas para la posteridad.

Cicerón parece haberse planteado esta posibilidad sólo al término de su vida (en el año 44), cuando habla de unos propósitos que tiene de publicar una colección autorizada de cartas [20]. Si con las 70 cartas que Tirón recibió seguidamente de su señor para dicho fin, y que debían ser corregidas y retocadas antes de la edición, se hace referencia al acervo del actual libro número 13 *Ad familiares,* que sólo incluye cartas de recomendación, esta colección habría pretendido ser como una variación sobre un tema, como un dechado estilístico propuesto a un escritor de cartas. Debemos alegrarnos de que no se hayan impuesto en la edición de Tirón tales tendencias latentes de literaturización, y que se haya conservado en toda su integridad la riqueza originaria de las manifestaciones privadas.

Esta riqueza y variedad en las cartas a la esposa y el hermano, a conocidos, amigos y colegas, a César, Pompeyo, Catón y Bruto, sólo pueden ser pergeñadas muy somera y globalmente, si no se quiere proceder al hilo de la biografía: su contenido va desde la opinión más íntima, confiada a la discreción del amigo, hasta el dictamen de carácter oficial. Ante nosotros se alza el hombre Cicerón en sus éxitos y sus fracasos, derrotado en el destierro y titubeando en situaciones decisivas, como antes de la guerra civil. Al mismo tiempo, el *corpus,* sobre todo en las cartas no ciceronianas, es un espejo de la sociedad romana de plasticidad verdaderamente inigualada: miramos hacia la ciudad desde las villas y fincas campestres, hacia Roma desde las provincias; ¿qué informaciones llegan filtradas hasta afuera, qué es verdaderamente importante para el que interroga? Basten algunos ejemplos como muestra del conjunto; en el año 53 escribe Cicerón a Curio (*Ad familiares,* 2, 4):

> No desconoces que hay muchos géneros de cartas. El más fácil de definir es aquel por cuyo motivo fue inventado el escribir cartas, a saber, para dar

[20] *Epistulae ad Atticum,* 16, 5, 5.

> noticia a los ausentes cuando hay algo cuyo conocimiento yace en su interés o en el nuestro. Cartas de este género no las esperas seguramente de mí; porque para tus asuntos dispones de tus escribanos y mensajeros propios, y yo no tengo en verdad novedad alguna que comunicarte.
>
> Hay además otros dos géneros de cartas en los que hallo grandísimo gusto, uno confidencial-desenfadado y otro serio y grave. No sé cuál de ellos se me antoja ahora menos adecuado para mis propósitos. ¿He de bromear contigo por carta? En verdad que no hay, creo, un solo ciudadano que pueda reír en estos tiempos. ¿O acaso debo escribir algo grave? ¿Y sobre qué podría escribir Cicerón a Curio con gravedad si no es sobre política? Mas con este género de correspondencia me ocurre a mí que no oso escribir lo que pienso y no quiero escribir lo que no pienso. Así pues, como no me queda materia alguna sobre la que escribir, quiero concluir de la manera acostumbrada y avisarte que aspires a la suprema fama. Porque te ha surgido un enemigo por demás serio, y éste tal es la esperanza desacostumbradamente alta que se ha puesto en ti, un enemigo a quien podrás vencer fácilmente si te propones como principio fundamental afanarte en pro de las cualidades con cuyo auxilio es alcanzada la fama, cuyo resplandor tanto te atrae. Te escribiría más en este sentido si no tuviese plena confianza en que tú sientes ya de por sí suficiente acicate. Por ello, si he tocado este punto no ha sido por estimularte, sino simplemente para testimoniarte mi afecto.

Mientras que aquí una charla sobre la carta procura sustituir la carta misma, una misiva dirigida cuatro años más tarde a Ático (8, 13) caracteriza tan franca como sutilmente la situación imperante al comienzo de la guerra civil:

> Que estoy enfermo de los ojos es cosa que verás por la mano de mi escribiente, y éste es también el motivo de la brevedad de esta carta; por lo demás, tampoco hay por el momento nada sobre lo que pudiera escribirte. Toda mi ansiedad se dirige hacia la llegada de noticias procedentes de Brundisium; si César hubiese alcanzado allí a nuestro Pompeyo, habría aún una débil esperanza de paz, mas si éste ha logrado antes embarcar es de temer una guerra desastrosa. ¿Ves ahora en manos de qué hombre ha caído el poder del Estado, qué ingenioso, atento y enérgico es? Yo creo que si no ha matado a nadie ni ha despojado a nadie de sus bienes, le amarán más aquellos que más le han temido. Yo suelo conversar frecuentemente con gentes de las ciudades menores y también con campesinos; lo único que les preocupa son sus campos, sus predios y su escaso pecunio. Y mira cómo han cambiado las circunstancias: ahora temen a aquel en quien antes confiaban, y aman a quien antaño temían. Sólo con dolor puedo pensar en lo culpables que son nuestras propias faltas y pecados de que las cosas hayan venido así. Pero ya te he escrito antes diciéndote lo que nos espera según mi opinión y espero ya una carta tuya.

El estilo de las cartas puede ser considerado, en general, como el de la conversación culta y refinada; para el lector moderno resulta sorprendente sobre todo la libre inserción de palabras y citas griegas, que estaba proscrita de la prosa literaria dirigida al público en general. La comparación con las cartas intercaladas de otros autores nos salva del malentendi-

do de que el nivel de este estilo epistolar hubiese estado generalmente difundido. Las cartas, además, están configuradas de manera muy distinta según sean los destinatarios de las mismas; en los contactos con Ático, por ejemplo, la intensa comunicación entre ambos hace innecesaria e imposible una formalización en cuanto estilización condicionada sólo socialmente.

*Los escritos filosóficos*

Si para Quintiliano el clásico por excelencia en la oratoria es Demóstenes, con quien merece ser comparado Cicerón, para la prosa literaria filosófica ocupa Platón el puesto correspondiente: *Idem igitur M. Tullius ... in hoc opere Platonis aemulus extitit* [21]. Para el maestro de oratoria figuran aquí en el primer plano del interés, naturalmente, los aspectos formales y sobre todo la forma del diálogo. Que Cicerón mismo no entendió de manera sustancialmente distinta su relación con Platón es cosa que aclara una observación de su hermano Quinto en *De legibus* (2, 17), en la que se afirma que Cicerón, excepción hecha del paralelismo con las *Nomoi* de Platón, que se deriva del título y del escenario del diálogo, emprende caminos propios y personales en lo que respecta al contenido: «Sólo en un punto me parece que imitas a Platón, y es en la forma del discurso»; y Cicerón contesta: «Lo intento, sí, porque ¿quién puede asemejársele o podrá asemejársele jamás?».

Con estas declaraciones se abre en realidad, según veremos más adelante, un camino para un enjuiciamiento objetivo y justo de las *Philosophica* de Cicerón: de un enjuiciamiento que no debe detenerse demasiado en la cuestión de una originalidad filosófica, defínase a la misma como se quiera —sirven de fundamento, por lo general, fuentes helenísticas, que están elaboradas con libertad no exenta siempre de malentendidos—, y que tampoco debe separar al pensador Cicerón de la forma de exposición de sus pensamientos, sino que habría de partir de la intención mediadora, motivada de manera distinta en cada una de las fases de la vida, y que condiciona no sólo la elección de forma y temática, sino incluso una matización divergente en la posición filosófica fundamental de Cicerón. A este respecto se evidenciará que la verdadera originalidad de Cicerón debe ser buscada en la combinación de determinados contenidos de la filosofía en cuanto ciencia propia, que no habían sido expuestos hasta entonces en lengua latina, con la estructura de apelación o invocación propia del diálogo literario. Quintiliano, en todo caso, no puede nombrar un competidor que posea ni siquiera aproximadamente la misma calidad, y mucho menos aún un precursor.

[21] *Institutio oratoria*, 10, 1, 123.

El camino de Cicerón hasta la producción filosófica autónoma y su decisión en favor de una determinada dirección del pensamiento estuvieron influidos por una serie de azares biográficos, pero también por su misma elección de profesión. Para su mentor Craso, la vinculación entre la formación retórica y la filosófica era inseparable y evidente; con certeza se remonta a su influencia el que, entre los maestros de Cicerón, hallemos ya en los años 90 al estoico Diodoto y al epicúreo Fedro. Del 88 hasta el 80/79 aproximadamente, pudo Cicerón oír en Roma a la cabeza rectora de la Academia, Filón de Larissa. Desde Arquesilas (siglo III a. C.), la Academia había desarrollado en su polémica contra los estoicos, cuya teoría del conocimiento se basaba en las percepciones sensoriales, determinados principios de la filosofía socrático-platónica en dirección a un escepticismo epistemológico; si, según ello, parecía imposible en teoría un juicio definitiva y apodícticamente verdadero, y el filósofo debía evitar a toda costa cualquier aprobación precipitada y superficial de los juicios ajenos, bastaba como hilo conductor de la acción práctica el conocimiento probable, lo *probabile*.

Parece que Cicerón sintió simpatía por esta doctrina, polémica en su argumentación, pero tolerante, en definitiva, frente a la certidumbre redentora, en ocasiones impertinente, de los epicúreos, y el intransigente dogmatismo de los estoicos. Añadióse a ello el que, por una parte, el concepto de verdad de la doctrina escéptica bastaba plenamente para el orador forense, quien sólo tenía que presentar y defender su propio caso judicial de la manera más plausible, y, por otra parte, el método de la discusión con pros y contras significaba necesariamente una incomparable formación y adiestramiento formales; parece, además, que Filón combinó personalmente la enseñanza retórica con la filosófica. Contra los epicúreos como contra los estoicos hablaba, a los ojos de Cicerón, el descuido de la forma literaria, y por lo demás, ¿qué podía hacer un político en ciernes con una filosofía que, tal la de Epicuro, desaconsejaba la participación activa en los negocios del Estado?

En los años de ociosidad forzosa traspasó Cicerón, al parecer, la frontera entre un estudio de la filosofía integrado en la formación cultural general y un estudio puramente técnico y profesional de la misma; bajo la dirección de Diodoto se ocupó en el estudio de la dialéctica estoica, y los ejercicios de oratoria se centraron plenamente en la temática filosófica. Por último pudo oír en Atenas, el año 79/78, al sucesor de Filón, Antíoco de Ascalón. Con Antíoco, que enlazó más vigorosamente con el Peripato, y muy especialmente con la Stoa, intentando apartar con ello a la Academia de la vía del escepticismo y conducirla de nuevo —según creía él— a Platón, comenzó una evolución que culminaría más tarde en el neoplatonismo. Bajo aspectos de contenido, la influencia de Antíoco sobre la evolu-

ción filosófica de Cicerón apenas si puede ser sobreestimada, aunque siempre permaneció fiel a la decisión en pro de la filosofía escéptica.

Tanto la fijación filosófica de Cicerón como también sus conocimientos de detalle hallaron entrada desde muy temprano en sus manifestaciones públicas. Ya en el *De inventione* se proclama adepto de Filón (2, 10), y sabe emplear la filosofía estoica para ampliar y fundamentar la teoría retórica. En el discurso *Pro Murena* puede echar mano burlonamente de algunos detalles de la doctrina estoica y emplearlos contra uno de los acusadores, el estoico Catón (§§ 60 y ss.), en el *Pro Caelio* presentarse incluso como epicúreo en favor de un joven de vida frívola (§§ 40 y ss.), y en el *Pro Milone* puede justificarse el asesinato de Clodio sobre el trasfondo de la doctrina estoica del Derecho natural (§§ 10 y s.). Así pues, si Cicerón exige en el *De oratore* un orador cultivado filosóficamente, él mismo cumplió con esta exigencia en su propia formación intelectual y en su propia práctica profesional.

Si la teoría filosófica está puesta aquí ocasionalmente al servicio de la prasis retórica de la argumentación forense, Cicerón desarrolla con su auxilio su propio programa político en los grandes tratados políticos de los años 54 al 51, *De re publica* y *De legibus*, de los cuales el primero sólo ha llegado hasta nosotros fragmentariamente, y el segundo —conservado asimismo sólo en parte— fue abandonado el año 51, incompleto aún, no fue ya retomado por su autor y parece haber sido publicado como obra póstuma. Ambos escritos han de ser entendidos, sin embargo, en una estrechísima relación recíproca, tanto formal, como funcional y de contenido. Ambos tenían una extensión de seis libros, se orientaban formalmente, hasta los menores detalles, hacia la pareja platónica *Politeia-Nómoi (República-Leyes)*, correspondiendo la forma del diálogo actual empleada en el *De legibus* a una variante planeada para el *De re publica*. El tratado político-estatal no comienza con una defensa de la teoría, sino con una exhortación a la actividad política, que es condición previa ineludible para las reflexiones teóricas (1, 12); aún más claramente habla el *De legibus* (1, 37): «Todo nuestro discurso se refiere al fortalecimiento del Estado y de las leyes, a la salud de los pueblos». Desde el punto de vista de su contenido, el segundo escrito representa la elaboración concreta del programa político expuesto en el primero: el mejor ordenamiento estatal es la constitución mixta, una combinación de elementos monárquicos, aristocráticos y democráticos *(Rep.* 1); esta constitución mixta ideal se ha ido cristalizando en el curso de la historia de Roma *(Rep.* 2); sin embargo, no basta con aceptar como hechos objetivos obvios la dominación universal, fundada en principios de Derecho natural, ejercida por Roma *(Rep.* 3), y su ordenamiento jurídico *(Leg.* 1), los ejemplares usos y costumbres romanos *(Rep.* 4) o las leyes, correspondientes en todo al Derecho natural *(Leg.* 2 y ss.), sino que, al igual que

las leyes han de ser adaptadas a las necesidades del momento *(Leg.* 3, 37), así refleja también el modelo político, en su conjunto, la crisis del tiempo presente, por cuanto que hasta en la constitución mixta no se puede prescindir de un hombre excepcional, el *rector rei publicae (Rep.,* 5/6), que en tiempos de normalidad obrará por medio de su autoridad, y sólo en épocas de crisis se hará cargo de plenos poderes institucionales como dictador *(Rep.,* 6, 12). En conjunto se trata de un programa de reformas vinculado a normas históricas, conservador en sus rasgos esenciales pero no reaccionario, como corresponde a las constantes fundamentales de la política ciceroniana. Bajo este aspecto sorprende, de todos modos, la introducción del *rector rei publicae.* Sin que sea lícito ver aquí una alusión a uno de los triunviros, parece que Cicerón refleja en esta figura experiencias personales, quizás también un cierto estado de espíritu de la época, que presupone la decadencia progresiva de las estructuras colectivas desde el año 60: escepticismo e impotencia para resolver la crisis dentro del marco de las posibilidades tradicionales, un temple de ánimo que puede hacer comprender tanto el fracaso de los asesinos de César como el éxito de Augusto.

Platón, a quien Cicerón invoca siempre como dechado supremo, desempeña en todo ello —si se dejan a un lado detalles de contenido, como por ejemplo el *Somnium Scipionis,* que sirve de broche final al tratado sobre el Estado— el papel de un mero estimulante formal; los verdaderos impulsos provienen de la política contemporánea; la teoría político-estatal es peripatética, y la teoría iusnaturalista, en definitiva, estoica. En *De legibus* persigue Cicerón, además, la intención de sustituir, con las leyes modelo expuestas y comentadas en la obra a partir del libro 2, la casuística de la evolución jurídica romana por una sistemática jurídico-legal derivada de premisas universales, de validez asimismo universal y transparente para todos; con ello retomó un plan que había intentado ya ejecutar, dentro de un estrecho marco técnico, en su escrito *De iure civili in artem redigendo.*

Si en la situación política imperante a partir del año 55 podía estimarse todavía oportuno y útil presentar a la opinión pública programas político-educativos *(De oratore)* o de carácter político general, la obra filosófica de Cicerón se mueve en su segunda fase (46 al 44) bajo la presión de las circunstancias políticas y lo mismo que la *Retórica,* obra de esta misma época, hacia una teoría autónoma. Hasta el otoño del año 46, el régimen de César no había cuajado aún en una dirección claramente reconocible para Cicerón. A esta situación externa, todavía ralativamente abierta, corresponde una variedad experimentadora en la actividad literaria de Cicerón, que está dedicada a la retórica, a planes historiográficos diversos y de manera incidental, con las *Paradoxa Stoicorum,* también a la filosofía. Junto a este preludio hay que situar, como epílogo, la fase posterior a la muerte de César, cuando, a partir de mediados del año 44, vuelve, con la nueva

dedicación a la política, el interés por la retórica *(Topica)* y por la historiografía; ahora es cuando aparece también la obra didáctico-ética *De officiis*, por su forma externa una carta dirigida a su hijo. En la época intermedia, el período —según lo vio Cicerón— del ilimitado poder monárquico de César, cada minuto libre es aprovechado para el trabajo en el gran *corpus* de la filosofía helenística en lengua latina, que, preparado desde finales del 46 por un intenso estudio de las fuentes y algunos trabajos preparatorios, comienza a aparecer a partir del año 45: *Hortensius, Academica, De finibus, Tusculanae disputationes, De natura deorum, De divinatione* y *De fato*. Al lado se hallan algunos *parerga* más breves, condicionados personalmente de forma directa, una misiva de consuelo sobre la muerte de la hija Tulia, el tratado *De senectute* y, aún en la fase del *De officiis*, el *De amicitia* [22].

El comienzo del *De divinatione 2*, que se encuentra en el umbral mismo de nuevas tareas políticas, mira hacia la redacción del *corpus* conjunto, su motivación y la cohesión interna de la empresa en una ojeada retrospectiva. En este punto, en las referencias oblicuas a través de las obras y en la retoma de puntos concretos procedentes de obras de épocas anteriores se patentiza que el todo conjunto reproduce, dentro del marco de un plan ejecutado con plena consecuencia, la concepción ciceroniana, motivada muy individualmente, de la función propia de la filosofía. En el *Hortensius*, conservado sólo fragmentariamente y que, en seguimiento del *Protreptikos (Protréptico)* aristotélico, canta las excelencias de la filosofía con el fin evidente de lograrle nuevos adeptos, fundamenta Cicerón su decisión mediante la comparación con actividades intelectuales anteriores, que se presentan ahora como relativas: poesía, historiografía y elocuencia. Las *Academica* —dos versiones, ambas conservadas fragmentariamente— debaten sobre la teoría del conocimiento como base de todo filosofar; en una polémica con Antíoco, Cicerón se muestra nuevamente partidario del escepticismo de Filón. Para el romano Cicerón tienen naturalmente la primacía los problemas de la filosofía práctica, de la ética: en los diálogos siguientes, *De finibus* y las *Tusculanae* se trata del fin último de todo obrar humano —con lo que se prosiguen discusiones anteriores, como la del final del primer libro del *De legibus*— y de los afectos y pasiones que podrían resultar una traba para llegar hasta él. Sólo en segunda línea aparece importante la física, aquí especialmente la teología, en tanto que de las diferentes posiciones resultan consecuencias prácticas para el obrar humano. De este mo-

[22] Conservadas sólo en fragmentos están las traducciones del *Oikonomikós (Económico)* de Jenofonte (una obra de juventud) y del *Protágoras* platónico (cuya fecha no puede ser establecida con precisión), el escrito *De gloria* (2 libros, otoño del 44) y el primer *commentarius* —sin duda, material previo de trabajo— *De virtutibus*, que fue editado póstumamente; también aparecieron como obra póstuma los amplios trozos conservados de una traducción del *Timeo* platónico, que debían ser incorporados a un diálogo de carácter filosófico-natural.

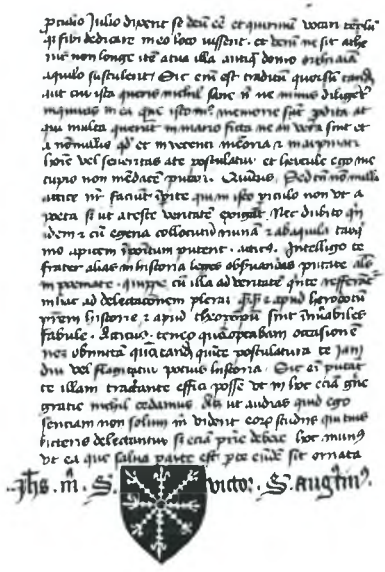
do, el *De natura deorum* trata la cuestión de la existencia de los dioses sólo al margen, situando en el centro del interés la relativa a la providencia divina, al cuidado por el hombre, que había sido negada por los epicúreos, afirmada por los estoicos y puesta en duda por los escépticos. En el *De divinatione,* que retoma en el marco teórico un escrito anterior, redactado para fines prácticos de culto, el *De auguriis,* y en el *De fato* se pone a debate la doctrina estoica que afirma que un nexo causal inextricable abarca todos los sucesos, nexo causal que se manifiesta por signos y puede ser interpretado mediante adivinación.

En el citado prefacio al *De divinatione 2* entiende Cicerón esta actividad teórico-filosófica como continuación del trabajo político-práctico, y afirma que debe ser útil al mayor número posible de hombres y llevar a sus conciudadanos a la senda de las disciplinas teóricas más importantes. Esta intención didáctico-pedagógica se evidencia también en la segura certeza con la que Cicerón sabe adaptar la escritura apelativa del diálogo, desde el *De oratore* hasta el *De amicitia,* al problema tratado en cada caso; un gusto por la experimentación formal que tiene en cuenta, junto a necesidades objetivas, puntos de vista personales. Los diálogos se desarrollan, en parte, en un pasado idealizado y anacrónico, para acentuar la autoridad del modelo histórico y no dejar en duda la relación directa con el presente *(De re publica),* o también para poder poner en boca de portavoces especialmente dignos de crédito determinados temas (así el Catón del *De senectute,* en edad de ochenta y cuatro años; Lelio, el amigo íntimo de Escipión, en el *De amicitia;* los más destacados oradores de la última generación en el *De oratore).* En un diálogo escenificado en la actualidad puede el autor, por otra parte, aparecer por sí mismo, pero en la elección de los interlocutores tendrá que tener muy en cuenta los deseos y los celos y envidias de los amigos, de manera que por lo común el diálogo quedará limitado a la familia y al círculo de los amigos más íntimos *(De legibus; Brutus; De divinatione).* Si, por razones de seguridad, se eligen interlocutores que no figuran ya entre los vivos, es posible convertir su participación en un homenaje póstumo *(De oratore; De finibus* 1 y 3 para Torcuato, Triario y Catón, caídos en la guerra civil). Si Cicerón quiere presentarse en medio de miembros de la mejor sociedad, como en el *Hortensius* y en la primera versión de las *Academica,* arriesga que los personajes elegidos —los cónsules Catulo, Hortensio y Lúculo— no representen de manera plausible los papeles teóricos que le son asignados en el diálogo; por ello se da parte en la versión modificada de éste —y como gratitud por la prometida dedicatoria de su *De lingua Latina*— a Varrón. La inclusión del cónsul del año 44, Hirtio, en el *De fato* ha de ser considerada como maniobra de captación política en relación con los desórdenes ocurridos tras el asesinato de César.

Los coloquios mismos se desarrollan en general de acuerdo con un esquema determinado, que tiene por fin atemperar un tanto la tendencia didáctica del contenido: algunos amigos se dan cita en una finca campestre, y de una charla previa sobre un tema que sirve en parte de preludio del posterior, pero en principio casual y ocasional, se deriva luego el problema propiamente dicho. El escenario es descuidado en medida creciente, sobre todo en los diálogos en los que Cicerón —después de un experimento temprano en el *De legibus*— emplea con rigor consecuente la forma de un coloquio totalmente dramatizado, esto es, no encuadrado ya en textos intermedios *(Tusculanae, De senectute, De amicitia).* Por su contenido pueden distinguirse tres tipos de diálogo: allí donde una tesis determinada no limita más estrechamente el tema, el coloquio puede desenvolverse más libremente, como es el caso de *De oratore, De re publica, De legibus, Brutus, Hortensius, De senectute* y *De amicitia.* En su condición de escéptico, Cicerón aparece allí donde determinados filosofemas centrales, primero el epicúreo, después el estoico, son refutados o, en su caso, relativizados desde el punto de vista académico en el orden consecutivo tesis-antítesis *(Academica, De finibus, De natura deorum, De divinatione).* En la tercera forma, que refleja más fuertemente una relación maestro-discípulo, el maestro pronuncia una lección contra la tesis del discípulo, que sirve sólo de punto de partida *(Tusculanae, De fato);* si la conferencia aparece vinculada íntimamente a la forma, también en los otros diálogos se abandona una y otra vez —y en parte de manera plenamente consciente— el vaivén socrático del diálogo en pro del adoctrinamiento o de la disputa polémica. Si se consideran tanto la importancia funcional del diálogo en cuanto exposición comprensible y clara de puntos de vista divergentes, como los aspectos histórico-estéticos complementarios en la exposición del escenario y los personajes del diálogo, sólo habrá que anotar con respecto a las *Tusculanae* y al *De fato* que Cicerón no ha utilizado las posibilidades ínsitas en este género, y que la forma aparece aquí congelada en puro ropaje externo.

La cuestión relativa a la originalidad de las obras filosóficas de Cicerón es muy discutida; la discusión tiene que tener en cuenta aquí tanto a los dechados griegos como a los antecedentes romanos, y partir sobre todo de la integración, a la que tiende el autor con intención didáctica, de contenido y forma. El que Cicerón, sobre todo en los diálogos tardíos, se confiese abiertamente partidario de las incitaciones griegas, muestra claramente que la independencia y autonomía del contenido no tenían para él importancia esencial. Junto a fuentes originales, que él cita en cada caso concreto, no puede estimarse bastante la profunda y permanente influencia de los contactos personales con el estoico Diodoto y los académicos Filón y Antíoco. Junto a los escépticos Carnéades *(De fato)* y Filón *(Academica)* y el neoplatónico Antíoco *(Academica; De finibus),* pueden rastrearse influen-

cias de la Academia en la *Consolatio* (Crántor), peripatéticas en el *Hortensius* (Aristóteles), en el *De senectute* y el *De amicitia*, estoicas en el libro 2.º de las *Tusculanae*, *De officiis* 1-2 (Panecio) y *De divinatione* (Posidonio). Si Cicerón utiliza contra la Stoa argumentos de la escuela escéptica, de Antíoco o del Perípato, siempre permanece formalmente fiel a su maestro Filón; sustancialmente, esta franqueza posee negativamente sus límites allí donde el epicureísmo, la doctrina de la vía al goce individual del placer, es combatido como fuerza desintregradora en el terreno político-social, una dirección que ganaba cada vez más adeptos precisamente entre la generación de Cicerón. La posición fundamental de Cicerón puede ser situada



Manuscrito francés de comienzos del siglo XV, procedente del convento de agustinos Saint Victor, cuyo blasón figura en el borde inferior, entre los anagramas de Cristo, María, Sanctus y Victor y San Agustín. París, *Bibliothèque Nationale*, Codex Latinus 15084, fol. 1 v.

positivamente en el campo de tensiones entre un estoicismo moderado, que se había constituido con Panecio en el medio ambiente romano del siglo II y había logrado hacer escuela desde entonces, y la influencia de Antíoco, que combinaba elementos académicos, peripatéticos y estoicos. Así, la búsqueda de una verdad relativa, que deja abierta la posibilidad de elección, conduce en sus resultados últimos a una posición que no está muy alejada del eclecticismo sistemático de un Antíoco.

Los pensamientos de los modelos griegos son no sólo elegidos de manera independiente, sino también sometidos a nuevas combinaciones, ordenados libremente y adaptados, mediante pruebas y ejemplos romanos, a la óptica del público ciceroniano hasta tal punto, que el intento de escudriñar con exactitud la «fuente» y de reconstruirla, hubo de resultar estéril en muchos modos. También en la tarea de estilización intencional, «retórica», habrá tenido Cicerón ante todo y sobre todo a su público ante los ojos.

Esta relativa originalidad salta más claramente aún a la vista si comparamos las obras filosóficas de Cicerón con la literatura filosófica en lengua latina anterior a él o contemporánea suya. En realidad, aquí sólo habría que citar la tradición del poema didáctico filosófico-natural que va desde Ennio hasta Lucrecio; la literatura ética era leída principalmente en los originales griegos, y la crítica de Cicerón, orientada estilísticamente, contra determinados autores latinos de la escuela epicúrea parece haber respondido a una opinión pública muy difundida. Lo que ofreció Cicerón frente a los experimentos aislados de un Nigidio Fígulo, un Bruto o un Varrón, era una exposición general de la filosofía helenística, centrada en el terreno ético y envuelta en el manto del diálogo literario, en lengua latina y con terminología especializada latina o latinizada; el empeño, emprendido sistemáticamente, de sustituir palabras griegas por vocablos latinos usuales o por traducciones propias con vocablos prestados —lo que constituye una de sus más importantes novedades para el desarrollo de la terminología filosófica latina— encuadra muy bien en la continuidad de la *Latinitas*, de las tendencias puristas que troquelaron la evolución de la prosa literaria latina, y puede por ello ser interpretado asimismo como gesto dirigido a su público.

La acerba crítica con que la labor filosófica de Cicerón fue atacada por los círculos conservadores se trasluce de las páginas de los prefacios antepuestos a sus obras filosóficas tardías. Junto a las motivaciones objetivas, Cicerón aduce contra dicha crítica el peso de móviles personales, lo oscuro de la situación política, que no permite descubrir ninguna otra ocupación digna de entrega y la tristeza por la muerte de su hija Tulia, que le impulsa a buscar consuelo en la filosofía. En realidad, Cicerón se dedica en este tiempo a la filosofía como poder en la vida, una tendencia ésta que culmina en la gran invocación, que tiene casi el aspecto de una plegaria, al comienzo del quinto libro de las *Tusculanae*. Bien puede dudarse que haya encontrado verdaderamente la paz y el sosiego interior en la producción casi apresurada e inquieta de los años 46 al 44, sobre todo si pensamos en la naturalidad con la que se dispone a retornar a la política activa después de los idus de marzo. Sin embargo, estas oscilaciones carecen de relevancia para la calidad y el rango intelectual de la obra. De todos modos, sólo la Antigüedad tardía y, con mayor vigor aún, la Edad Media y el Humanismo, parecen haber aceptado el reto que irradiaba de su obra filosófica. Si contemplamos hoy dicha obra, los resultados de sus empeños terminológicos, hasta donde han penetrado en nuestro vocabulario, nos resultan hoy familiares y obvios (una prueba de su calidad); el diálogo, en cuanto vehículo de la reflexión teórica, debería por el contrario —quizás injustamente— interesar hoy a muy pocos. Si consideramos el contenido, los escritos que más han perdido el interés general son, lógicamente, los teológicos *(De na-*

*tura deorum, De divinatione)* y los ético-dogmáticos *(Paradoxa, De finibus, Tusculanae).* Por el contrario, el filósofo interesado por cuestiones teóricas hallará hoy aún estímulo e incitación en las *Academica* y en el *De fato;* el interesado prácticamente, en el *De officiis.* Merecen atención, y la hallan hoy como antaño, las dos pequeñas obras *De amicitia* y *De senectute,* que se encuentran, en su pretensión teórica, al margen de la obra filosófica de Cicerón, pero que nos inducen todavía a una toma de posición, dada su autenticidad situacional, y además el *De officiis,* que analiza una larga serie de situaciones conflictivas de carácter ético de la mano de un sinnúmero de ejemplos y con relativa franqueza. Por último, vale sin duda la pena enfrentarse aún hoy analíticamente con el modelo político expuesto en el *De re publica* y en el *De legibus,* siempre y cuando se destaque y cristalice su condicionamiento político y social con mayor claridad de lo que ha sucedido por lo común hasta ahora.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Vita*

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero,* Londres, 1971.
R. E. Smith, *Cicero the Statesman,* Cambridge, 1966.
D. Stockton, *Cicero - A Political Biography,* Oxford, 1971.

*Vida y obra*

P. Boyancé, *Études sur l'humanisme cicéronien (Collection Latomus,* tomo 121), Bruselas, 1970.
K. Bringmann, *Untersuchungen zum späten Cicero (Hypomnemata,* cuad. 29), Gotinga, 1971.
K. Büchner, *Cicero - Bestand und Wandel seiner geistigen Welt,* Heidelberg, 1964.
E. Ciaceri, *Cicerone e i suoi tempi,* 2 tomos, Milán-Génova, ²1939-1941.
*Cicero,* ed. por T. A. Dorey, Londres, 1964.
*Cicero - Ein Mensch seiner Zeit,* ed. por G. Radke, Berlín, 1968.
A. E. Duoglas, *Cicero (Greece and Rome: New Surveys in the Classics,* tomo 2), Oxford, 1968.
M. Gelzer - W. Kroll - R. Philippson - K. Büchner, *M. Tullius Cicero,* en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* ed. por G. Wissowa - W. Kroll - K. Ziegler, tomo 7 A, 1 (1939), col. 827-1274.
M. Gelzer, *Cicero - Ein biographischer Versuch,* Wiesbaden, 1969.
K. Kumaniecki, *Cicerone e la crisi della repubblica romana (Collana di Studi Ciceroniani,* tomo 5), Roma, 1972 (el original polaco 1959).
L. Laurand, *Cicéron,* París, ³1939, volume complémentaire, París, ²1938.
O. Plasberg, «Cicero in seinen Werken und Briefen» (*Das Erbe der Alten,* 2, Reihe, Cuad. 11), Leipzig, 1926.
M. Schanz - C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian,* 1.ª parte, *Die römische Literatur in der Zeit der Republik (Handbuch der Altertumswissenschaft,* 8, Abteilung, 1.ª parte), Munich, ⁴1927, págs. 400-550.

*Obras poéticas*

D. Gagliardi, «Cicerone e il neoterismo», en *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica,* 96 (1968), págs. 269-287.

E. Malcovati, «Cicerone e la poesia», en *Annali della Facoltà di Lettere e di Filosofia della Università di Cagliari*, 13 (1943), págs. 233-284.

*The Poems of Cicero*, ed. with Introduction and Notes by W. W. Ewbank, Londres, 1933.

*Retórica*

K. Barwick, «Das rednerische Bildungsideal Ciceros», en *Abh. d. sächs. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl.*, 54 (1963), 3.

E. Burck, «Ciceros rhetorische Schriften», en *Der altsprachliche Unterricht*, Reihe 9, Cuad. 1 (1966), págs. 98-128.

A. E. Douglas, *The Intellectual Background of Cicero's Rhetorica — A Study in Method*, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, tomo 1, 3, Berlín, 1973, págs. 95-138.

M. L. Clarke, *Rhetoric at Rome — A Historical Survey*, Londres, ²1966.

G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B. C. — A. D. 300 (A History of Rhetoric*, tomo 2), Princeton, 1972.

A. D. Leeman, *Orationis Ratio — The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, 2 tomos, Amsterdam, 1963.

P. L. Schmidt, *Die Anfänge der institutionellen Rhetorik in Rom*, en *Monumentum Chilonense — Studien zur augusteischen Zeit* (Festschrift für E. Burck), Amsterdam, 1974, págs. 183-216.

*Discursos*

S. F. Bonner, «Roman Oratory», en *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, Oxford, 1968, págs. 416-464.

*Marcus Tullius Cicero: Sämtliche Reden*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von M. Fuhrmann, tomos 1-4, Zürich, 1970-71 (De 7 tomos proyectados; imprescindibles a causa de la introducción y de los comentarios previos a cada discurso, ya que en el artículo de Gelzer los discursos no son objeto de tratamiento propio).

L. Laurand, *Études sur le style des discours de Cicéron*, 4 tomos, París, ⁴1936-40.

D. Mack, «Senatsreden und Volksreden bei Cicero» (*Kieler Arbeiten zur klassischen Philologie*, Cuad. 2), Würzburg, 1937.

C. Neumeister, *Grundsätze der forensischen Rhetorik gezeigt an Gerichtsreden Ciceros (Langue et Parole*, tomo 3), Munich, 1964.

*Oratorum Romanorum fragmenta liberae rei publicae*, ed. por H. Malcovati, Turín, ³1967.

*Cartas*

*Cicero's Letters to Atticus*, ed. por D. R. Shackleton Bailey, 7 tomos (*Cambridge Classical Texts and Commentaries*, tomos 3-9), Cambridge, 1965-1970.

*Epistolographi Latini Minores*, ed. por P. Cugusi, tomo 1, 1-2, Turín, 1970.

P. L. Schmidt, «Catos Epistula ad M. filium und die Anfänge der römischen Briefliteratur», en *Hermes*, 100 (1972), págs. 568-576.

C. Weyssenhoff, *De Ciceronis epistulis deperditis, Ciceronis epistularum fragmenta (Polska Ak. Nauk. Oddział w Krakowie. Prace Kom. Fidol. Klas.*, 7, 9), Breslau, 1966, 1970.

*Obras filosóficas*

W. Burkert, «Cicero als Platoniker und Skeptiker — Zum Platonverständnis der 'Neuen Akademie'», en *Gymnasium*, 72 (1965), págs. 175-200.

A. E. Douglas, «Platonis Aemulus?», en *Greece and Rome Ser*, 2, 9 (1962), págs. 41-51.

H. K. Hunt, *The Humanism of Cicero*, Melbourne, 1954.

*Das neue Cicerobild (Wege der Forschung*, tomo 27; importantes sobre todo los ensayos de H. Fuchs, O. Gigon, R. Harder y W. Süss), ed. por K. Büchner, Darmstadt, 1971.

M. Ruch, *Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron — Essai sur la genèse et l'art du dialogue* (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, tomo 136), París, 1858.

P. L. Schmidt, *Die Abfassungszeit von Ciceros Schrift über die Gesetze* (Collana di Studi Ciceroniani, tomo 4), Roma, 1969.

W. Süss, *Cicero — Eine Einführung in seine philosophischen Schriften* (con exclusión de las obras de filosofía política), en *Abh. d. Akad. d. Wiss. Mainz, Geistes- u. soz. wiss. Kl.*, 1965, 5.

# LA LITERATURA CIENTÍFICA ROMANA

MANFRED FUHRMANN

*Generalidades*

En este capítulo no vamos a tratar de la ciencia romana por excelencia, la Jurisprudencia, sino de todo el resto de literatura científica o especializada de los romanos: tres obras sobre la agronomía (Catón, Varrón, Columela), partes de una obra sobre la lengua latina (Varrón), una obra sobre la técnica de la construcción y la ingeniería (Vitrubio), un diccionario con explicaciones de vocablos antiguos y en desuso (Verrio Flaco/Festo), un manual didáctico sobre la medicina (Celso), un libro de cocina (Apicio), un bosquejo geográfico (Pomponio Mela), una colección de recetas (Escribonio Largo), una enciclopedia de las ciencias naturales (Plinio el Viejo), un escrito sobre artimañas bélicas y un tratado sobre el suministro de agua a Roma (Frontino), así como, por último, una obra de ocasión difícilmente clasificable acerca de los días de nacimiento o cumpleaños (Censorino).

Podría prolongarse esta lista si se añadiese a ella un sinnúmero de trabajos filológicos, literatura escolar sobre todo: Asconio Pediano escribió un comentario histórico —conservado sólo en parte— sobre los discursos de Cicerón; Terencio Escauro y otros trataron sobre la ortografía en el latín; un tal Higinio compuso un manual mitológico y una obra sobre las estrellas y la astrología *(De astronomia)*; Porfirio explicó con fines didácticos las obras de Horacio. Podría ampliarse esta lista aún más si se incluyesen en ella los escritos retóricos, los manuales del llamado Auctor ad Herennium y del joven Cicerón *(De inventione)* e incluso la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Mas de todo ello hemos prescindido, porque estas obras no sirvieron al adoctrinamiento o instrucción profesionales, sino que estaban condicionadas por la «cultura general» común y corriente desde la República tardía, un tipo de formación cultural que se concentraba fuertemente sobre los temas retórico-literarios y el manejo práctico del lenguaje.

Por último hemos dejado a un lado asimismo las *Naturales quaestiones* de Séneca, obra que tiene una finalidad de demostración filosófica.

Otra renuncia que hace pesar sus consecuencias en la presente limitación de la categoría «literatura científica romana» no puede ser expuesta de manera conceptual —mediante el recurso a los diferentes fines propios de la formación «general» y «especializada»—, y está condicionada por el estado de la tradición escrita. La literatura especializada, técnica o científica, no fue siempre cuidada y conservada tan meticulosamente como la poesía o la prosa «elevada»; lo que había expresado el autor de un escrito técnico no era considerado como su propiedad en la misma medida que, por ejemplo, las obras de Cicerón, de Horacio o de Séneca. De este modo se explican los extractos y los resúmenes, como las adaptaciones abreviadas o ampliadas; y se explica asimismo que contenidos más o menos constantes pudieran pasar de una obra a otra. Los paradigmas conservados hasta hoy de la literatura científica romana no constituyen por ello mismo la totalidad de cuanto sabemos sobre los conocimientos especializados, técnicos o científicos, de la Antigüedad romana: algunas obras perdidas en el original han llegado hasta nosotros —aunque con una forma distinta— a través de intermediarios de la Antigüedad tardía. Esto rige en primer lugar para la literatura escolar, para la gramática, la retórica y los comentarios sobre los poetas romanos (el caudaloso número de las obras antiguas de este género se basa en gran parte sobre precedentes antiguos no conservados); pero rige también para las disciplinas técnicas y científicas propiamente dichas. Un ejemplo sería —si se toma la cosa con exactitud— el libro de cocina de Apicio: la obra recibió su forma actual en el siglo III o IV. Y un ejemplo es, desde luego, el «arte bélico» *(Epitoma rei militaris)* de Vegecio Renato (hacia el 400 d. d. C.): lo que aquí leemos se basa totalmente en literatura anterior, perdida para nosotros, y sobre todo en los manuales correspondientes de Celso y Frontino. Otro ejemplo son los escritos de los agrimensores, de los expertos romanos en la medición de superficies, que sólo son conocidos a través de colecciones y epítomes de la Antigüedad tardía, que exponen su materia fundamental —tratados de los siglos I y II d. d. C.— en versión rigurosamente abreviada o deformada de mil maneras. Por último, pertenecen también a este contexto las enciclopedias de la Antigüedad tardía misma: la obra de Marciano Capella (siglo V) debe muchísimo, con seguridad, a las *Disciplinae* de Varrón; los *Origines* de Isidoro de Sevilla (siglo VII) deben su material —sea de forma mediata o inmediata— entre otras fuentes a la literatura especializada romana.

«Ciencia romana» es —con excepción de la Jurisprudencia— casi una *contradictio in adjecto*. En efecto, el espíritu de investigación se sentía movido en Roma (sobre todo cuando se trataba del propio pasado histórico, de las antigüedades literarias o monumentales romanas, y no se sentía in-

teresado en lo más mínimo por cualquier teoría), por los problemas matemáticos o científico-naturales. Por ello, lo que nos presenta la literatura científica romana no es, en gran parte, más que un eco y una copia de la ciencia y el saber especializado griegos. Tal es el caso, sobre todo, de los escritos sobre medicina y ciencias naturales; en las obras sobre agricultura y arquitectura halla entrada, por el contrario, la experiencia práctica romana, sobre todo la personal del autor. En ocasiones los contenidos son puramente romanos: así en la obra de Varrón sobre la lengua latina y en el diccionario de Verrio Flaco; pero los problemas, los métodos y las formas de exposición proceden en tal caso de la ciencia helenística, aquí concretamente de la filología, que fueron simplemente aplicados al nuevo material por los autores romanos. En Roma no se ocultó jamás esta situación; la literatura especializada romana acostumbra a citar con todo cuidado y minuciosidad —junto a eventuales antecedentes romanos— las fuentes griegas utilizadas, y mientras se intentó competir con los griegos en todos los terrenos de la literatura —en la poesía, en la historiografía, en la filosofía y en la elocuencia—, logrando crear realmente obras, si no pariguales a las helénicas, sí al menos de insólito rango y calidad, jamás se intentó lo propio con respecto a la literatura científica y técnica.

El catálogo de los escritos romanos de carácter científico, un catálogo que abarca desde Catón hasta Censorino y se extiende a más de tres siglos y medio, refleja por tanto el estado respectivo de los conocimientos griegos. Sin embargo, no ofrece una elección proporcionada y equilibrada de la totalidad de la ciencia helénica: con respecto a ciertas materias, sobre todo las de carácter matemático, no querían comprometerse los escritores romanos ni tan siquiera como mediadores. De este modo faltan la aritmética y la óptica; algo sobre teoría musical hallamos en Vitrubio, y un par de escuálidos conceptos fundamentales de geometría en Balbo [1]; tampoco existe una exposición verdaderamente seria de la astronomía. Los romanos adoptaron sustancialmente sólo aquello que admitía una aplicación práctica: la medicina, la agronomía, la arquitectura y la mecánica. Y tomaron además cuanto excitaba su curiosidad: la geografía y las ciencias naturales descriptivas. Todo lo abstracto, por el contrario, permaneció arcano para ellos.

La aplicabilidad práctica o la satisfacción de la *curiositas*: de acuerdo con estos dos criterios puede dividirse la literatura científica romana en dos dominios; por lo común, ya el simple volumen exterior evidencia a cuál de ambos campos pertenece la obra de que se trata. El terreno de las obras destinadas a fines prácticos es el mejor representado de ambos. Los paradigmas correspondientes se conforman aquí con un volumen de,

[1] Cf. Vitrubio, *De architectura*, 5, 4; Balbo, en *Die Schriften der römischen Feldmesser*, tomo 1, ed. por F. Blume - K. Lachmann - A. Rudorff, Berlín, 1848, págs. 100 y ss.

todo lo más, 10 «libros» antiguos [2]; están escritos por así decirlo en imperativo, y tienen una función de consejeros para determinadas actividades humanas. Así, por ejemplo, los tres escritos agronómicos, las obras de Vitrubio y Celso, la colección de recetas, el libro de cocina y los *Strategemata* («Ardides de guerra») de Frontino [3]. Las actividades para las que quiere impartir enseñanzas e indicaciones elementales este tipo de escritos técnicos, no se basan solamente, como es fácil ver, en conocimientos científicos, sino que combinan conocimientos y experiencias o se limitan a reunir lo que se ha acreditado como bueno y útil y podría serlo una vez más en un nuevo caso semejante. Los griegos y romanos designaban tales actividades o profesiones (lo mismo si se basaban poco o mucho en la ciencia) con una palabra: con el concepto de *tékhne* o *ars*. Como *artes* eran considerados los oficios manuales y las habilidades técnicas, y además las ciencias prácticas, que servían de guía para producir algo, y por último disciplinas puramente teóricas cuando, como en el caso de las matemáticas, proporcionaban el conocimiento de procedimientos con los que se podía operar y que podían ser aplicados. Los escritos científicos del primer campo representan, por tanto, *artes* [4], y pueden llevar en su título el concepto de *ars*.

Todas las demás obras pertenecen al segundo campo de la literatura científica romana, y apuntan a la satisfacción de la *curiositas*. Su volumen externo varía considerablemente; en ocasiones —por ejemplo en Varrón, Verrio Flaco y Plinio— es inmenso, en otras —como en Pomponio Mela y Censorino— reducido. Aquí no era preciso tomar en consideración el tiempo, la energía y la capacidad de asimilación de quien aprendía; el autor ofrecía un texto de lectura, y podía escribir tan dilatada o tan sucintamente como se le antojase. Las obras de este terreno se sirven, por así decirlo, del indicativo; no son de carácter preceptivo, sino descriptivo. Quieren comunicar conocimientos, pero conocimientos que no pueden ser aplicados de manera inmediata, ni siquiera en el cálculo matemático. Exponen al lector cosas lejanas en el tiempo o en el espacio, o bien procuran darle a conocer una naturaleza desconocida o poco conocida. De ello resulta el tipo de objetos que hallaron acogida en este género de escritos: lo arqueológico, y en general lo de tiempos remotos, lo geográfico, lo zoológico, botánico, etc. También aquí disponían griegos y romanos de la posibilidad de definir con un solo concepto el complejo total realmente mentado; con un concepto, de todos modos, que incluía la historia, ya que el término de

---

[2] En el caso de Columela, doce. Los dos últimos libros poseen el carácter de apéndices; v. más abajo, pág. 250.

[3] En los *Ardides de guerra* se dan los consejos por medio de ejemplos; el escrito teórico de Frontino se ha perdido. V. pág. 253.

[4] Así expresamente Varrón, *Res rusticae*, 1, 3, 1.

*historia* encierra también dicho sentido, aunque signifique en rigor «investigación». Lo que difundían, pues, los escritos de este tipo, era «investigación», aunque, como es el caso de Pomponio Mela o de Plinio, se tratase de los resultados de esfuerzos investigadores ajenos; en otros casos —como en Varrón y Verrio Flaco— podía tratarse también de los efuerzos científicos propios.

Toda literatura científica quiere enseñar y difundir conocimientos, y puede cumplir este objetivo de forma óptima si se sirve tanto de un estilo claro como de una estructura transparente y sistemática. Los escritores científicos romanos procuraron cumplir con ambas exigencias, si dejamos a un lado a Catón, el «arcaico» entre ellos. Por lo común no tenían la ambición —como solía ser el caso entre los historiadores— de causar sensación mediante un estilo rebuscado y cautivar así a sus lectores; las direcciones y modas de la prosa artística fueron para ellos desconocidas, y por lo común se contentaron con una expresión escrita sobria y sencilla. Las obras conservadas proclaman, sin embargo, y a pesar de esta tendencia general común a todos, diferencias bastante considerables: la dicción de un Varrón o un Plinio es desmañada y áspera, la de un Columela, por el contrario, suave y elegante.

Una ordenación clara de la materia era algo, en cierto modo, obvio para todas las disciplinas importadas de Grecia, en las que sólo era preciso atenerse estrictamente a las fuentes. El principio clasificador más importante de que solía hacerse uso es el sistema. Este principio procedía de la retórica; los *rhetores* acostumbraban a exponer su teoría como un edificio doctrinal de amplias ramificaciones. El procedimiento fue aplicado en la época helenística a una serie de disciplinas, sobre todo en escritos utilizados en la enseñanza escolar o en la elemental de los no profesionales. Se empleaban siempre, cuando se exponía una materia científica como sistema, las mismas operaciones: el todo era dividido en géneros, cada género en especies, cada especie en subespecies, etc.; se anteponía a cada campo temático una clasificación, a la que luego se atenía minuciosamente la exposición; se definían con el máximo rigor posible todos los términos técnicos. Entre las obras de la literatura científica romana se ajustan principalmente a estos fundamentos los escritos de Varrón, Vitrubio y Celso. Si un tema determinado se hurtaba de por sí a una rígida ordenación sistemática, siempre se podía intentar resumir los detalles concretos en grupos; de acuerdo con este principio procedieron, entre los escritores científicos romanos, Apicio y Frontino. O bien se renunciaba a una exposición continua y se elegía el orden léxico puramente mecánico, como hizo entre los romanos —por lo demás, muy de acuerdo con la materia tratada— Verrio Flaco. Por último, en determinadas disciplinas habían ganado carta de naturaleza ciertos esquemas tradicionales. De este modo, y en los escritos médicos

que trataban de las dolencias y los procedimientos de curación que afectaban a partes del cuerpo concretas, se seguía el orden «de la cabeza a los talones» *(a capite ad calcem);* hallamos esta ordenación en las obras de Celso y Escribonio Largo, así como en algunos libros de la *Naturalis historia* de Plinio. Algo muy semejante muestra la literatura geográfica: en ella se empleaba gustosamente el esquema del periplo, esto es, se describían los diversos lugares en la serie sucesiva en que iban presentándose al viajero a lo largo de su recorrido por la costa.

En Grecia, el escritor científico solía ocuparse tan sólo de una única disciplina, o cuando más, de varias estrechamente relacionadas entre sí. La tradición no nos da a conocer, en todo caso, una sola analogía con un fenómeno nada raro en Roma, a saber, que un escritor redactase las llamadas enciclopedias, obras de conjunto que ofrecían introducciones elementales en toda una serie de ciencias y técnicas. El concepto, por supuesto, es griego. *Enkyklios paideia* quiere decir algo así como «instrucción general», y con ello se mentaba un saber básico en las disciplinas de las que fue constituyéndose poco a poco el canon de las llamadas *artes liberales:* la gramática, retórica y dialéctica por un lado, y por otro la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Pero hasta donde sabemos, el ideal «enciclopédico» nunca se concretó entre los griegos en forma de libros enciclopédicos. Esta diferencia entre la literatura científica griega y romana puede explicarse quizás por el hecho de que los romanos recibieron los contenidos del saber especializado en todos los terrenos como algo ya dado y acabado, y por ello tenían con respecto a dicho saber una relación de carácter más periodístico, por así decirlo. Ya Catón nos ofrece esta variedad citada; sería desde luego exagerado calificar de enciclopedia sus *Libri ad Marcum filium;* sin embargo, es un hecho que expuso en secciones especiales la agronomía, la medicina y la retórica, quizás también el arte militar y la jurisprudencia. El primer sucesor de Catón fue Varrón, que redactó una auténtica enciclopedia: los *Disciplinarum libri* expusieron, en un libro cada uno, las siete «artes liberales», así como la medicina y la arquitectura. Estos *libri* fueron una de las obras más famosas de este erudito. El tercer enciclopedista de la Antigüedad romana, Celso, trató probablemente, además de la Medicina, la agronomía, la retórica, el arte militar y la filosofía. Las obras de carácter enciclopédico de Catón y Varrón se han perdido íntegramente; el escrito de Catón *De agricultura* no es idéntico a la parte agronómica de los *Libri ad filium,* y del mismo modo las *Res rusticae* de Varrón no proceden tampoco de los *Disciplinarum libri.* De la enciclopedia de Celso sólo ha sobrevivido al paso del tiempo la parte que trata de la medicina.

*Las obras en particular*

El escrito de Catón sobre la agronomía *(De agricultura),* con el volumen de un libro, es la única obra de este autor que se ha conservado en su integridad, y al mismo tiempo la obra en prosa más antigua en lengua latina, la única del siglo II a. C. (hacia el 150). Está escrita en un lenguaje áspero y conciso, más o menos así (capítulo 4):

> Procura que haya buenos establos y buenos pesebres con rejas; los barrotes de éstas deberán estar alejados entre sí la distancia de un pie: si así lo dispones, el ganado no echará afuera el forraje. Edificarás la casa de acuerdo con tu patrimonio; si edificas bien y en buen lugar, en una buena finca de labor, si puedes vivir agradablemente en el campo, acudirás allí con mayor gusto y frecuencia, la finca se hallará en mejor estado; se harán menos faltas y extraerás mayores ganancias. La frente está más cerca que la nuca [5]. Sé amable con tus vecinos; tus peones no deberán cometer atropello alguno. Si tus vecinos te ven con agrado venderás más fácilmente tus productos, podrás ofrecer trabajo más fácilmente y más fácil te será alquilar jornaleros.

Este libro de reglas no delata todavía ningún sistema; cada tema concreto está tratado por así decirlo con inmediatez plena y en total aislamiento con respecto a los demás. De todos modos, el material parece estar ordenado por grupos de contenido similar: a los preceptos sobre la organización y dotación de una finca rústica (cap. 1-22) sigue un catálogo de las faenas agrícolas (cap. 23-55). Después sólo hallamos haces de preceptos y consejos del género más diverso. Catón se ocupa del cuidado y alimentación de los braceros, ofrece recetas para el ganado vacuno enfermo, para la cocción del pan, etc. En toda esta miscelánea encontramos también plegarias y prescripciones para sacrificios rituales, formularios para contratos y fórmulas mágicas.

La introducción presenta una faz del todo burguesa: el lucro que produce la agricultura es, por una parte, carente de riesgos, y por otra honesto; al contrario, pues, que el comercio marítimo o el negocio bancario, respectivamente. El contenido de la obra no corresponde del todo a esta recomendación, que quiere evidentemente movilizar viejos módulos tradicionales: la obra, como el párrafo citado antes nos ha mostrado, no está destinada a los campesinos auténticos, sino a los propietarios rurales, que residen comúnmente en Roma y de vez en cuando acuden al campo a visitar sus fincas; para hombres, pues, del estrato dominante, tanto en el sentido social como económico, que invierten su patrimonio en fincas rústicas. Por lo demás, en el escrito se trasluce claramente que a la sazón se iniciaba ya a la especialización en monocultivos (aceite, vino) según principios de explotación capitalista.

[5] Expresión popular, que significa más o menos: «Ayúdate y te ayudaré».

El trabajo de Varrón sobre la lengua latina *(De lingua Latina)* tenía originariamente una extensión de 25 libros, de los que se han conservado exclusivamente los libros 5 al 10 (hacia el 44 a. C.). La obra estaba integrada por un libro introductorio y tres secciones de 6, 6 y 12 libros respectivamente, en las que se exponían y comentaban la etimología, la flexión y la sintaxis [6]. De las secciones dedicadas a la etimología y a la flexión se ocupaban respectivamente tres libros con problemas de carácter general y fundamental y otros tres con cuestiones de detalle. Así, los libros 2 al 4 contenían reflexiones teóricas sobre la etimología: lo que puede aducirse

Fragmento de un mosaico del suelo con escenas de la vida campesina. Comienzos del siglo III d. d. C. *Cherchel (Africa), Museo.* Franja superior: arado y desmenuzamiento de glebas. Franja segunda: sembrado y sobrearado de la simiente. Franjas tercera y cuarta: faenas invernales en el viñedo.

contra ella, en favor suyo y sobre ella; en los libros 5 al 7, conservados, siguen las etimologías de vocablos concretos, ordenados por grupos de palabras según su significación. Después se inicia la parte general de la teoría de la flexión gramatical; Varrón explica lo que puede objetarse contra los principios de la analogía y de la anomalía y lo que puede decirse sobre la analogía (libros 8-10).

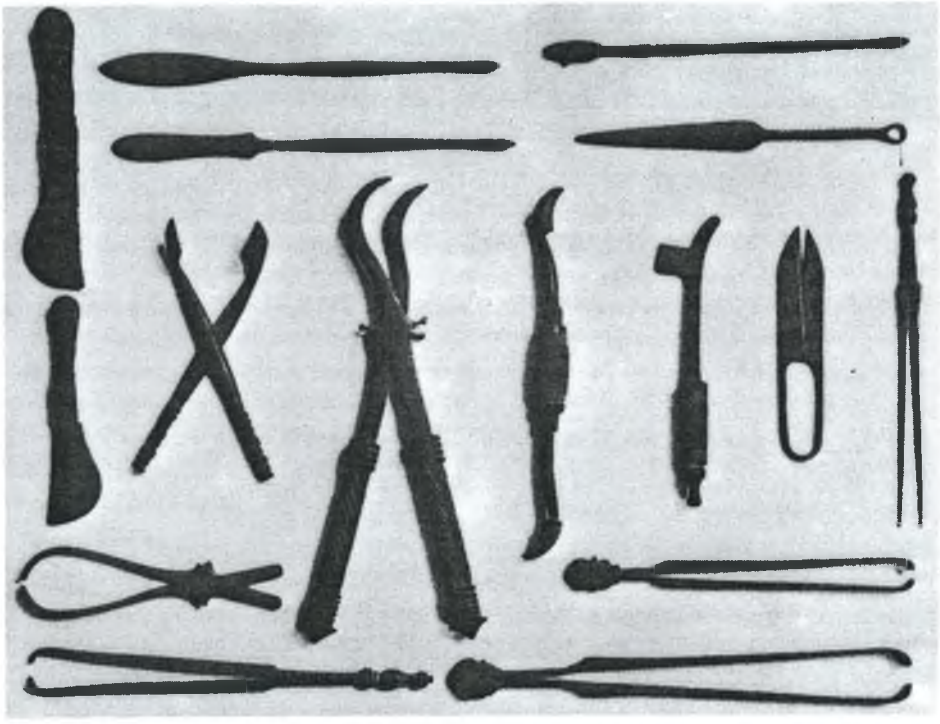
El escrito de Varrón sobre la agricultura *(Res rusticae),* una obra escrita cuando su autor contaba ochenta años (hacia el año 36 a. C.) está integrada por tres libros, y redactada en la forma relativamente ambiciosa de diálogo, que finge aquí reflejar tres coloquios entre personajes distintos en cada

[6] V. las indicaciones de contenido en 7, 109 y s.

caso y con un escenario distinto también en cada ocasión. El libro 1.º trata de la labranza, el 2.º de la ganadería y el tercero de la llamada *villatica pastio*, esto es, la cría de animales que era practicada en las cercanías de la finca: se trata de la cría de bocados exquisitos, tales como pájaros, peces, caracoles, etc. Varrón se promete mucho y bueno del libro 3.º —porque el tema apenas si ha sido objeto de atención hasta entonces— y se enreda precisamente aquí en una grave contradicción: él, el admirador de los dichosos tiempos antiguos y fiscal acerbo del lujo de su época presente, no puede por menos de ensalzar este lujo como fuente de elevados ingresos (3, 2, 15 y s.).

Vitrubio era ingeniero militar bajo César y Augusto, y publicó su obra sobre la construcción y la ingeniería *(De architectura,* en 10 libros), la única de su género que se ha conservado desde la Antigüedad, hacia el año 22 a. C. El escrito comienza con la formación profesional del arquitecto y con los conceptos estéticos fundamentales de la arquitectura (1, 1-2); trata seguidamente el trazado de las ciudades (restos conservados del libro 1.º), los materiales de construcción (libro 2.º), los edificios religiosos y de culto —una sección ésta en la que se describen, entre otros, los tres «estilos», el dórico, el jónico y el corintio— (libros 3-4), los edificios públicos (libro 5), las casas privadas (libros 6-7), la búsqueda y hallazgo de agua y las conducciones de ésta (libro 8), los relojes (libro 9) y su construcción así como la construcción de máquinas (libro 10). Cada libro constituye una unidad; la obra está bien y claramente dispuesta y la explicación sigue un decurso adecuado. El lenguaje, seco, contiene numerosos vulgarismos y es en ocasiones demasiado rebuscado; sin embargo, resulta en conjunto de suficiente claridad.

M. Verrio Flaco era un famoso filólogo de la época clásica; Augusto le confió la educación de sus nietos Gayo y Lucio. Lo mismo que Varrón dirigió su atención especial al pasado histórico romano, hasta el punto de que se le podría sumar, con Varrón y Livio, para formar un trío que, en una romántica nostalgia del pasado, venerase sobre toda cosa los grandes comienzos de la historia romana así como la temprana y media República; lo mismo que Varrón y Livio, Verrio ofreció en un terreno especial, la explicación de vocablos anticuados (glosografía), una síntesis concluyente de lo que una tradición centenaria de investigaciones arqueológico-lingüísticas había logrado establecer. Su obra principal, el diccionario *De verborum significatu,* podía soportar el cotejo con Varrón y Livio hasta en lo que respecta al volumen externo, ya que debió de haber contado, al menos, con cincuenta libros. Lo mismo que la obra de Varrón y de Livio resultó demasido voluminosa para la posteridad: un tal Pompeyo Festo (sin duda del siglo II d. d. C.) preparó un resumen en veinte libros, y este resumen fue objeto a su vez de una nueva reducción por el longobardo Paulo Diáco-



*Instrumentos médicos* (escalpelos, tenazas, etc.), procedentes de Pompeya.

no (siglo VIII). El original desapareció totalmente, y del resumen de Festo sólo se salvó la segunda mitad, considerablemente dañada; tan sólo el concentrado compendio de Paulo ha podido superar sin merma el paso de los tiempos, y constituye, pese a las enormes pérdidas con respecto al original, una verdadera mina para temas lingüísticos y temáticos; una buena parte de lo que la moderna ciencia conoce hoy acerca de los primeros tiempos del Estado y del Derecho romanos procede de las glosas sencillas y sin pretensiones de Verrio Flaco.

A. Cornelio Celso compuso en época de Tiberio una enciclopedia; los 18 libros sobre la medicina *(De medicina)* son la única parte de ella que ha llegado hasta nosotros. Celso era evidentemente un mero aficionado, pero supo utilizar sus fuentes con habilidad y buen sentido. Su tratado de medicina se estructura en tres secciones: la dietética, la farmacéutica (esto es, la doctrina de los medicamentos y la terapia por medio de éstos) y la cirugía. La composición de la obra resulta, tanto en su conjunto como en detalle, muy clara y comprensible; el lenguaje preciso y transparente ha proporcionado a su autor la fama de un *medicorum Cicero.*

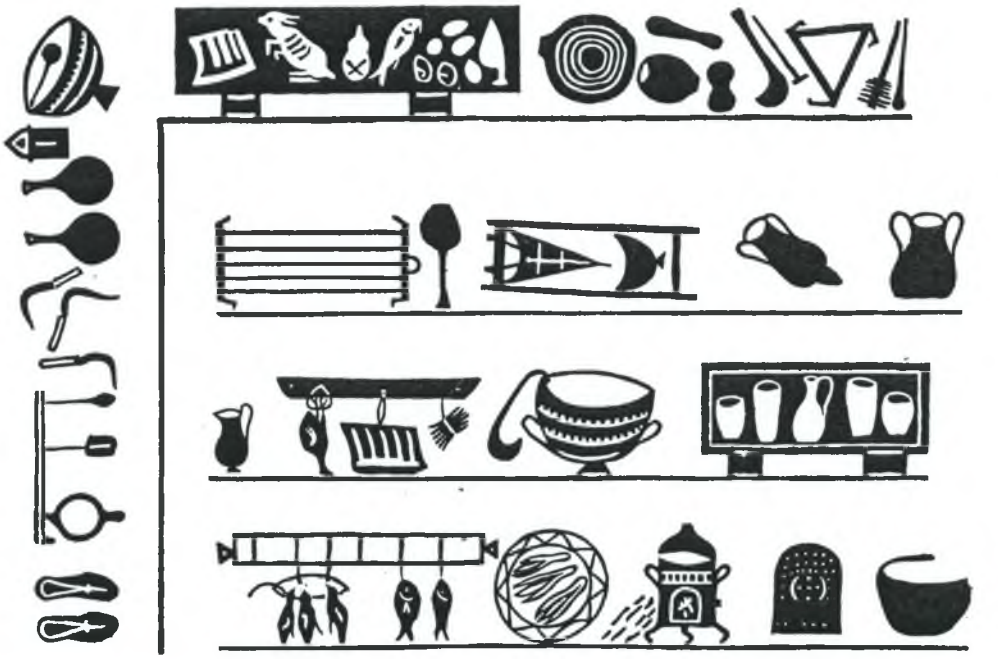
> En nuestros días —escribe Séneca— vivió Apicio; en la ciudad que antaño expulsó a los filósofos porque pervertían a la juventud, se entregó él a la ciencia de la gastronomía y apestó con ella su época entera... Cuando hubo malgastado cien millones de sestercios, cuando hubo derrochado en sus francachelas sumas que correspondían a muchos dones del César y a los elevados ingresos del templo Capitolino, viose obligado por vez primera, acosado por sus acreedores, a hacer un cálculo de su patrimonio, y comprobó entonces que poseía aún diez millones; y como si se viese condenado a morir de hambre por el hecho de tener que conformarse con esos diez millones, puso fin a su vida por medio del veneno [7].

Este hombre, sobre cuyos gustos y caprichos de gastrónomo se contaban cosas inauditas, es al parecer el autor del único libro de cocina redactado en la Antigüedad clásica que ha sobrevivido al paso de los siglos: *De re coquinaria*, en diez libros. Así dicen al menos los manuscritos; pero la investigación ha averiguado que, cuando más, una parte de la obra se debe a la mano del famoso «gourmet» de la época tiberiana. Las recetas están ordenadas por grupos temáticos, los libros ostentan epígrafes griegos: *Epimeles* (traducido libremente: «el ama de casa ahorradora»); *Sarcoptes* («Carnes picadas»); *Cepuros* («El jardinero» o «el hortelano»), etc., del mismo modo que una considerable parte de las recetas se remonta a la cocina griega. Las refundiciones modernas de esta obra cuidan de que el lector actual pueda retrotraerse con su paladar a una época del lujo más esplendoroso.

Pomponio Mela, un español de Tingentera (no lejos del actual Gibraltar), compuso bajo el reinado de Claudio (41-54 d. d. C.) una *Chorographia*, esto es, una descripción de países, un compendio en tres libros. El autor practica su geografía, según la costumbre imperante a la sazón, a partir de las costas: primero recorre las riberas del Mediterráneo siguiendo el orden Sur-Este-Norte-Oeste, y seguidamente las costas exteriores de Europa, Asia y África lindantes con el Océano, partiendo esta vez del Norte y siguiendo hacia el Este, el Sur y el Oeste; punto de partida y de arribada final es, en ambos casos, su país natal, el Estrecho de Gibraltar. Pomponio Mela ofrece una enumeración de países, ciudades, montes y ríos redactada en un lenguaje generalmente seco, pero en ocasiones de ciertos vuelos estilísticos; no faltan los incisos de carácter etnográfico —mezclado fuertemente con elementos fabulosos cuando se trata de pueblos remotos—, mítico e histórico. Escasas son, por el contrario, las informaciones de carácter económico.

La medicina fue practicada en Roma, por lo común, por libertos o esclavos de origen griego u oriental. Había también, empero, médicos romanos, y a ellos pertenecía Escribonio Largo, que ejercía su profesión en la corte

[7] *Ad Helviam de consolatione*, 10, 8 y s.



*Utensilios de cocina romanos.* Según mosaicos del suelo de una villa romana en Marbella (España).

imperial y acompañó al césar Claudio a Britania. Como la Antigüedad no conocía las farmacias (que aparecieron en la alta y tardía Edad Media), los médicos de entonces tenían que procurarse ellos mismos los ingredientes necesarios para sus medicamentos y prepararlos por su propia mano. Es obvio que la posesión de una buena colección de recetas era de grandísimo valor. Las *Compositiones* de Escribonio Largo son un ejemplo de cómo eran dichas colecciones de recetas y fórmulas. El autor asegura que ha probado él mismo la mayoría de ellas; no escatima las alabanzas, añadiendo a menudo que un remedio determinado ha sido utilizado por altísimas personas: así, la pomada oftálmica descrita en el capítulo 31 le hizo buenos servicios al césar Augusto, el polvo dentífrico descrito en el capítulo 60 fue muy útil a la emperatriz Mesalina.

L. Junio Moderato Columela, un español de Gades, era un verdadero experto, un profesional, y no en primer término un político, como Catón, o un erudito como Varrón. Y era además un profesional lleno de entusiasmo por su profesión, la agronomía, a cuyo servicio puso totalmente su pluma. Escribió primeramente un compendio, del que se ha conservado un libro, el llamado *Liber de arboribus* (sobre el cultivo y cuidado de los árboles)[8]. Después compuso su obra fundamental, conservada íntegramente, *De*

[8] Por W. Richter, *op. cit.*, considerado como inauténtico.

*re rustica,* estructurada originariamente en diez libros: el libro 1.° dedicado a cuestiones generales, el libro 2.° sobre la agricultura, los libros 3 y 4 sobre las viñas y las arboledas, los libros 6 al 9 sobre la ganadería y el libro 10 sobre la jardinería. Con esta última parte de su obra creó Columela un trozo curioso de la literatura científica antigua, ya que la revistió formalmente en hexámetros, el metro del poema didáctico. Pero ni siquiera ahora pudo separarse de su tema predilecto, y añadió a la obra dos libros más (nuevamente en prosa), uno de los cuales trata de las actividades y funciones del administrador de una finca rústica y, una vez más, de la jardinería, y el otro del campo de tareas propio de la mujer del administrador o dueño de la finca. También Columela considera la agricultura —al igual que sus predecesores— como la fuente de ingresos más honesta, y se lamenta de que su época se haya apartado de este ideal. Achaca el descenso de la producción de las cosechas en Italia —que en realidad era consecuencia fundamental de la explotación extensiva y en régimen de latifundios— a la perversión de los hombres y se lamenta vivamente de la falta de escuelas de agricultura, a pesar de que las hay para las más disparatadas actividades que imaginarse pueda: agrimensura, música y danza, arquitectura, etc. [9]. Su obra pertenece a lo mejor de cuanto nos ha legado la literatura técnica y científica romana.

C. Plinio Segundo el Viejo, el creador de la gigantesca *Naturalis historia,* era oficial y funcionario imperial, y ocupó al término de su vida el cargo de comandante en jefe de la flota de guerra en Misenum (en el golfo de Nápoles); allí murió, como la más famosa y prominente víctima de la erupción del Vesubio en el año 79 d. d. C., mientras intentaba salvar a personas en peligro [10]. Plinio fue un maestro en la utilización y aprovechamiento del tiempo: se hacía leer incluso durante las comidas y en el baño y llevaba constantemente a un taquígrafo consigo. De este modo pudo hallar abundante oportunidad, pese a sus deberes oficiales, para entregarse a profundos estudios y a una variadísima actividad literaria; el catálogo de sus escritos contiene una disertación de carácter militar, una biografía, trabajos gramaticales y retóricos y dos grandes obras historiográficas. Todo ello se ha perdido; sólo la *Naturalis historia,* un verdadero tesoro del saber humano hasta los comienzos mismos de la Edad Moderna, se ha sonservado en su integridad (37 libros). Esta obra se basaba en una gigantesca colección de notas y apuntes; Plinio no era un investigador, sino un coleccionista muy meticuloso y concienzudo, a pesar de sus muchos errores, y un propagador de lo investigado por los expertos. Ofrece amplia información sobre sus fuentes, sobre todo en el libro 1.°, que comunica el contenido

[9] V. el «Praefatio» del libro 1.°.

[10] V. Plinio el Joven, *Epistulae,* 6, 16.

de los siguientes 36 libros y cita aproximadamente a 470 autores, en pequeña parte romanos, en su mayoría griegos.

«Salve, Naturaleza, madre de todas las cosas, y séme propicia, a mí, que soy el único romano que te he ensalzado en todos tus terrenos»; con estas palabras se cierra la obra. Un concepto vulgar estoico, que se hace notar también en otros pasajes: la Naturaleza existe por y para los hombres; lo que ha hecho por éstos en variadísimas maneras, cómo se ha cuidado y cuida de ellos, ha de ser expuesto en su trabajo: fenómenos y produc-

*Acueducto romano en Segovia* (España). Primer cuarto del siglo II d. d. C.

tos naturales relacionados con el hombre, esto es, una ciencia de la Naturaleza que tiende hacia un arte universal de la vida (con medicina natural, técnica e historia de la cultura). El libro 2.° trata del Cosmos, de la meteorología, de la geografía marina, la climatología y la geofísica. Los libros 3 al 6 ofrecen una geografía según el esquema del periplo: primeramente se circunnavega Europa, luego Asia y África (como punto de partida sirve, lo mismo que en Pomponio Mela, el estrecho de Gibraltar). El libro 7 contiene una antropología salpicada de un sinnúmero de curiosidades y rarezas; los libros 8 al 11 contienen la zoología (animales acuáticos, terrestres y del aire, insectos). En los libros 12-19 siguen la botánica y la agronomía; Plinio trata de plantas exóticas, de los árboles frutales y del bosque, y tam-

bién del cultivo y cuidado de los árboles útiles, de la labranza de las tierras y de la jardinería y horticultura. Los libros 20-27 y 28-32 describen pócimas curativas extraídas de plantas y animales, sirviéndose frecuentemente del esquema *a capite ad calcem*. Los libros 33-37 contienen, por último, la metalografía y la petrografía y explican el empleo artístico de estos materiales. La exposición se abre constantemente hacia el hombre, esto es, Plinio entreteje en su descripción comentarios acerca del uso que el hombre puede y sabe hacer de este o aquel producto natural. Así por ejemplo, el libro 13 trata del papiro, de la fabricación de este material de escritura (§§ 68-89); el libro 16 contiene un sinnúmero de informaciones sobre las coronas de honor (§§ 7-14) y el 18 algo sobre el oficio de panadero en Roma (§§ 107 y s.). En el libro 33 es informado el lector minuciosamente sobre anillos de oro (principalmente en cuanto signo de posición y rango social) e instruido sobre la numismática romana (§§ 77-37.42-47). Los libros 34-37, que son la fuente más importante de la arqueología moderna, son una amplia historia del arte griego: Plinio comenta en ellos la escultura y las obras plásticas en bronce y barro, la pintura y la escultura en mármol, el mosaico y el cristal, así como las gemas y piedras preciosas.

Sexto Julio Frontino, gobernador de Britania y antecesor en este cargo de Agrícola, el suegro de Tácito, ocupó repetidas veces el alto cargo de cónsul. Era un muy capacitado escritor técnico en los terrenos con los que le puso en contacto su actividad pública y administrativa. Su obra teórica sobre el arte de la guerra se ha perdido, mientras que los *Strategemata* («Ardides de guerra», en 4 libros), una colección de ejemplos extraídos de obras históricas, han llegado hasta nosotros. Los libros 1-3 exponen su material ordenado de acuerdo con puntos de vista militares: contienen ardides militares que pueden emplearse antes, mientras o después de las batallas, así como durante los asedios. El libro 4.° es de otro género: enumera datos y sentencias de grandes caudillos militares, clasificados según categorías morales; sobre la disciplina y sus efectos, sobre la sobriedad, sobre la justicia, etc. Precisamente aquí se asemeja el escrito de Frontino a la anterior y similar empresa de Valerio Máximo [11].

El emperador Nerva le confió la superintendencia de los acueductos y fuentes de Roma, declara Frontino al comienzo de su tratado *De aquaeductu urbis Romae;* más bien para su propio uso personal —para no depender de la opinión de sus subordinados expertos en la materia— se decidió a componer este escrito. En él se extiende sobre la longitud y capacidad de los nuevos acueductos que suministraban agua a Roma, sobre las cantidades de agua destinadas respectivamente a los establecimientos públicos, las fuentes de agua potable, el palacio imperial y las casas privadas. Para

[11] V. más arriba, págs. 176 y s.

su exposición se sirvió del archivo de la institución administrativa puesta bajo su mando; comprobó minuciosamente todos los datos que halló en él y pudo ver que la ciudad de Roma consumía a la sazón diariamente casi un millón de metros cúbicos (y no los 560.000 metros cúbicos aproximados que ofrecían los archivos como dato). El escrito documenta una enérgica reforma de la política hidrográfica de Roma y del suministro de agua; para combatir el descuido y la corrupción, se propone como objetivo una supervisión exacta de las cantidades suministradas realmente. Tras de los abundantísimos datos numéricos que ofrece al lector se perciben los contornos de un funcionario administrativo capaz, firme y conocedor de su tarea.

El escrito *De die natali* —una obra dedicada por tanto exclusivamente a los natalicios— es la última obra de la literatura romana cuya fecha de redacción puede fijarse con exactitud. Esta obra fue redactada por Censorino el año 238 d. d. C. en honor de un bienhechor suyo, y contiene una erudita charla sobre los hombres y el tiempo. Censorino comienza con el «genius», el espíritu protector del hombre en Roma, que recibía ofrendas y sacrificios en cada natalicio, y trata seguidamente del origen de la raza humana y de los comienzos del individuo, de la procreación y del embrión. Sigue algo de astrología y mística de los números; Censorino se detiene especialmente en las distintas edades y en los años críticos. El escollo más peligroso, se afirma, el *climacter* por antonomasia, es el año número 49 de la vida humana; el destinatario de esta obra ha superado ya felizmente, sin molestias ni dolencias, ese umbral (14, 11 y 15, 1). Censorino se explaya todavía, por último, acerca del tiempo y de conceptos vinculados a él, como *saeculum, annus*, etc. El escrito está lleno de nombres de autores antiguos, pero la mayoría de las citas proceden sin duda de segunda mano. Censorino se aprovechó sobre todo de los tesoros acumulados por Varrón y Suetonio.

Si Mommsen hubiese tenido razón, habría que citar aún en estas líneas otra obra más: nos referimos a una colección de curiosidades etnológicas, zoológicas y botánicas incorporada al marco general de una descripción de la Tierra, las *Collectanea rerum memorabilium* de C. Julio Solino. La obra, sin embargo, parece haber sido redactada no en la primera, sino cuando más en la segunda mitad del siglo III, si es que no lo fue en el siglo IV [12].

[12] Cf. H. Walter, *Die «Collectanea rerum memorabilium» des C. Iulius Solinus (Hermes-Einzelschriften*, Cuaderno 22), Wiesbaden, 1969, págs. 73 y s.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Generalidades*

H. Fuchs, «Enkyklios Paideia», en *Reallexikon für Antike und Christentum*, ed. por Th. Klauser, tomo 5 (1962), cols. 365-398.
—, *Enzyklopädie*, cols. 504-515.
M. Fuhrmann, *Das systematische Lehrbuch-Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike*, Gotinga, 1960.
—, «Isagogische Literatur», en *Der kleine Pauly - Lexikon der Antike*, ed. por K. Ziegler - W. Sontheimer, tomo 2 (1967), cols. 1453-1456.
F. Kühnert, *Allgemeinbildung und Fachbildung in der Antike*, Berlín, 1961.
H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, París, [4]1958, págs. 187-235.

*Catón*

*M. Porcius Cato: Belehrung über die Landwirtschaft*, Lateínisch und deutsch von P. Thielscher, Berlín, 1963.
R. Till, «Die Sprache Catos», en *Philologus*, Suppl. 28, 2 (1935).

*Varrón*

K. Barwick, «Widmung und Entstehungsgeschichte von Varros De lingua Latina», en *Philologus*, 101 (1957), págs. 298-304.
G. Boissier, *Étude sur la vie et les ouvrages de M. T. Varron*, París, 1861.
J. Collart, *Varron, grammairien latin*, París, 1954.
H. Dahlmann, *M. Terentius Varro*, en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, edit. por G. Wissowa - W. Kroll - K. Ziegler, supl. tomo 6 (1935), cols. 1172-1277.
D. Fehling, «Varro und die grammatische Lehre von der Analogie und der Flexion», en *Glotta*, 35 (1956), págs. 214-270; *Glotta*, 36 (1958), págs. 48-100.

*Vitrubio*

Vitrubio, *Zehn Bücher über Architektur*, Übersetzt und erläutert von C. Fensterbusch, Darmstadt, 1964.

*Verrio Flaco*

A. Dihle, «M. Verrius Flaccus», en *Paulys Realencyclopädie*, tomo 8 A, 2 (1958), cols. 1636-1645.

*Celso*

G. Baader, «Überlieferungsprobleme des A. Cornelius Celsus», en *Forschungen und Fortschritte* 34 (1960), págs. 215-218.
K. Barwick, «Zu den Schriften des Cornelius Celsus und des alten Cato», en *Würzburger Jahrbücher*, 3 (1948), págs. 117-132.
A. Cornelius Celsus, *Über die Arzneiwissenschaft. Übersetzt und erklärt von E. Scheller - W. Frieboes*, Braunschweig, [2]1906.

*Apicio*

E. Alfödi-Rosenbaum, *Das Kochbuch der Römer*, Zurich-Stuttgart, 1970.

*Pomponio Mela*

F. Gisinger, «Pomponius Mela», en *Paulys Realencyclopädie*, tomo 21, 2 (1952), cols. 2360-2411.

*Escribonio Largo*

K. Deichgräber, *Professio medici - Zum Vorwort des Scribonius Largus*, en *Abh. d. Akad. d. Wiss. Mainz, Geistes- u. soz. wiss.* Kl., 1950, 9.

*Columela*

Å. Josephson, «Die Columella-Handschriften», en *Uppsala Univ. Årsskrift*, 1955, 8.
R. Suaudeau, *La doctrine économique de Columelle*, París, 1957.
W. Richter, «Der liber de arboribus und Columella», en *Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl.* 1972, 1.

*Plinio el Viejo*

D. Detlefsen, *Untersuchungen über die Zusammensetzung der Naturgeschichte des Plinius*, Berlín, 1899.
—, *Die Anordnung der geographischen Bücher des Plinius und ihre Quellen*, Berlín, 1909.
A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlín, 1898.
W. Kroll, *Die Kosmologie des Plinius*, Breslau, 1930.
K. G. Sallmann, *Die Geographie des älteren Plinius in ihrem Verhältnis zu Varro*, Berlín, 1971.

*Frontino*

Frontino, *Kriegslisten*, Lateinisch und deutsch von G. Bendz, Darmstadt, 1963.
—, *Les aqueducs de la ville de Rome*, Texte établi et traduit par P. Grimal, París, 1944.

*Censorino*

G. Wissowa, «Censorinus», en *Paulys Realencyclopädie*, tomo 3, 2 (1899), cols. 1908-1910.

# LA LITERATURA JURÍDICA

DETLEF LIEBS

Con su literatura jurídica, los romanos crearon una de las pocas ramas propias y peculiares de su producción literaria. Aquí no se limitaron a ser, como en casi todos los demás terrenos, discípulos de culturas más altas anteriores a ellos. Los romanos fueron el primer pueblo con una literatura específicamente jurídica, practicada por expertos y no por eruditos universales que cultivaron el Derecho como una de las muchas ramas de la ciencia general y de la política (como ocurría en la antigua China), ni por hombres de religión (como entre los judíos y los árabes). La literatura jurídica romana se inició bajo el signo de la liberación de la jurisprudencia del dominio a que la tenían sometida las castas sacerdotales, sobre todo los augures y los pontífices. Los romanos fueron luego en este campo de la literatura más fértiles que en ningún otro. Sin embargo, no se ha conservado hasta nuestros días en toda su integridad ninguna de las grandes obras de la literatura jurídica. Con excepción de un manual didáctico para principiantes, las *Institutiones* de Gayo, no poseemos sino fragmentos, la mayoría de pocas líneas, muy pocos algo más largos. Y estos fragmentos han sido transmitidos a su vez —excepción hecha de un par de ellos en papiro— por una gran obra de compilación procedente de la era bizantina, en el siglo VI d. d. C., una especie de antología de la literatura jurídica romana que fue estimada digna de ser conservada y ordenada según campos temáticos o de contenido: los *Digestos* o *Pandectas*, parte la más ambiciosa de la obra legislativa del emperador Justiniano.

La literatura jurídica de los romanos es tan vieja como todo el resto de la literatura romana, aunque mucho más joven que la jurisprudencia romana misma. Ésta floreció ya en los siglos V y IV a. C., en los colegios de los *pontifices* y los *augures*, abiertos sólo a los patricios. Pero hacia el año 300 a. C. se modificó este hermetismo aristocrático de los «juristas pontificales». Un plebiscito elevó el número de los *pontifices* de cinco a nueve, cuatro de los cuales habían de ser plebeyos, y el número de los

augures fue aumentado de tres a nueve (cinco plebeyos). Cneo Flavio, hijo de un liberto y «cliente» (esto es, perteneciente al séquito) del patricio Apio Claudio Ceco, publicó aproximadamente en esta época, y por vez primera, un resumen de las fórmulas jurídicas, sobre todo de las demandas y acusaciones, el llamado *Ius Flavianum;* desde este momento, todo el que demandaba su derecho en Roma no dependía ya exclusivamente de la consulta con los *pontifices.* Y el mismo Apio Claudio, a quien Roma debe sus más antiguos productos literarios, escribió también, al parecer, el primer tratado jurídico: *De usurpationibus* («Sobre la interrupción de la posesión»).

Desde este momento en adelante, la literatura jurídica romana —aunque sólo elaboró de forma completa el Derecho judicial, esto es, principalmente el Derecho privado y el Derecho penal— estuvo estrechamente vinculada con los destinos históricos del Estado romano. Su época clásica se extiende desde Quinto Mucio Scévola (cónsul el 95 a. C.) hasta Modestino, en el segundo cuarto del siglo III d. d. C.; y la época del clasicismo jurídico, representada por los nombres de Publio Juvencio Celso y Salvio Juliano, coincide con el florecimiento económico y cultural del Imperio bajo los emperadores Antoninos. El poderío del clasicismo tardío se inicia con el último cuarto del siglo II d. d. C. Los dos primeros siglos antes y después de la Era cristiana son considerados aquí como época del clasicismo temprano [1], mientras que otros autores hacen llegar el preclasicismo hasta el fin de la República.

El que la jurisprudencia clásica romana llegara a ser casi exclusivamente ciencia del Derecho privado no es cosa que estuviera decidida desde un principio, si bien superó casi intacta el cambio de la forma de Estado de la República a la Monarquía (bajo César y Augusto), quizá precisamente por ello, pese al compromiso político de sus representantes. Todavía en el siglo II a. C. el Derecho público era cultivado literariamente con todo cuidado y discutido prácticamente con calor, como fue el caso, por ejemplo, ante las medidas de excepción adoptadas por el Senado contra Tiberio Graco. Con la revolución progresiva y un gobierno de medidas de excepción cada vez más frecuentes, la praxis político-estatal olvidó en medida creciente las normas del Derecho público. El *ius publicum* es cultivado por los escritores durante un siglo más, pero luego cesa también esto. Es la cara negativa de la circunstancia de que la profesión de jurisconsulto se había convertido cada vez más en un medio de ascensión en la escala social, de que sus representantes no podían ya arrojar a la balanza un peso político propio y no eran capaces ya de dirigir ni controlar con su *auctoritas* los torrentes políticos.

[1] Cf. F. Wieacker, *Über das Klassische in der römischen Jurisprudenz,* Tubinga, 1950.

*Literatura casuística*

El más característico de la Jurisprudencia romana, y al mismo tiempo el más antiguo y de más largo uso entre sus géneros literarios es al mismo tiempo el más sencillo de todos: se trata de los escritos titulados *Responsa*, una simple anotación de la tarea cotidiana fundamental del jurista romano, la contestación. La autoridad y la actividad del jurista romano no se apoyaron nunca en un cargo oficial ni tampoco, realmente, en el origen o la posición social, sino —en la época clásica, tras la emancipación con respecto a los cuerpos sacerdotales— fundamentalmente sólo en los conocimientos profesionales, que se adquirían mediante la vinculación a un jurista de fama. En absoluto institucionalizada, pero no por ello menos eficaz, era la forma como los juristas romanos dominaban la vida jurídica y legal aun sin estar investidos de función pública alguna: lo hacían, en efecto, en cuanto peritos en técnica y en prudencia jurídicas *(iuris prudentia)*, que estaban a la libre disposición de todos, tanto del público que pretendía satisfacción a sus derechos como del consejero judicial carente de formación jurídica previa. Funcionarios y jueces *(iudices)* llamaban a los juristas para utilizarlos como consejeros, de los que se rodeaba en Roma todo el que estuviese investido de una función pública. Y el jurista se mantuvo siempre abierto y accesible al público en la vida pública, como por ejemplo en el Foro; allí, o bien en su casa, mantenía auténticas horas de consulta, en las que «respondía» o contestaba a las preguntas que le hacían. Poseemos numerosos protocolos de tales «respuestas», que tienen más o menos esta forma:

> Alguien ha fletado por cuenta propia un barco para transportar tres mil metretas (cada una de unos 40 litros) de aceite y ocho mil celemines de trigo (cada uno de unos 90 litros) por una tarifa previamente estipulada y desde la provincia de Cirenaica hasta Aquileya. Mas ocurrió que el barco, ya cargado con su flete, fue retenido nueve meses en la Cirenaica y el flete llegó a su vencimiento. Se pregunta si el precio estipulado en el contrato de flete del navío puede ser reclamado por el fletador. La respuesta que se ha dado es: según las circunstancias que se han expuesto, puede ser reclamado [2].

La respuesta misma del jurisconsulto se nos antoja extremadamente concisa. Los juristas no requieren una comprobación de los hechos que se les plantean ni ofrecen tampoco una fundamentación de su respuesta y de la decisión jurídica en ella contenida.

El primer jurisconsulto de quien parecen haber sido publicadas respuestas dignas de recordación es Tiberio Coruncanio [3], que fue elegido en

[2] Cervidio Scévola, *Digesta* VII = *Digesta* (de Justiniano) 19, 2, 61, 1.

[3] *Digesta*, 1, 2, 2, 38: «de quien entre tanto no poseemos (ya) ningún escrito, pero había muchas y memorables respuestas de él», con lo que probablemente se alude a una colección.

el año 253 a. C. *pontifex maximus,* el primero de este cargo que no era de origen patricio. La mayoría de los jurisconsultos de la era republicana cuyos nombres nos son conocidos poseían asimismo consultas de juristas profusamente visitadas, y probablemente sus dictámenes periciales —emitidos casi siempre de forma oral— eran tomados por escrito por un amanuense y puestos a la disposición de un círculo más amplio. Todo ello no era aún, desde luego, literatura formalmente tal, y no intentaba tampoco serlo. Quizás ni siquiera el autor mismo era consultado al difundirse tales publicaciones. Marco Antistio Labeo (bajo el emperador Augusto) fue el primero de quien sabemos con certeza que dio a la luz una colección verdaderamente tal de respuestas jurídicas, los *Libri responsorum,* que permanecería en uso durante todo el tiempo del Principado. De todos modos, las colecciones de respuestas no reflejan tampoco ahora con exactitud la práctica real de sus autores. Para más de uno, entre ellos un Celso o un Juliano, resultaba este género evidentemente demasiado angosto, con su seca forma de protocolo sin espacio para manifestaciones más amplias, y aprovechaban en otros escritos los frutos de su consulta jurídica que habían sido hallados dignos de publicación. Otro grupo de famosos jurisconsultos de la época imperial que no dieron a la luz pública ninguna colección de respuestas, parece que tuvieron sencillamente una consulta profesional de menor importancia y menos visitada por clientes. Ello depende también, sin duda alguna, del hecho de que los emperadores procuraron desde un primer principio poner coto al *publice respondere,* esto es, a la libre actividad de impartir consejos y dictámenes jurídicos con la posibilidad, ínsita en ella, de adquirir nombradía pública, y de que al cabo terminaron por imponer su voluntad.

Por encima de todo lo precedente y lo posterior sobresale la colección de Papiniano (hacia el 200 d. d. C.). El lenguaje de este autor, un magnífico estilista, es rebuscado pero certero. Apartándose de una tradición que siguió observándose también en el futuro, Papiniano se atiene muy poco a la forma de los protocolos auténticos de pregunta y respuesta. Un *responsum* tiene, en él, el aspecto siguiente [4]:

> Si (en una compraventa) es reclamada la propiedad (de la cosa comprada y por un tercero) antes de que se haya pagado el precio, el comprador no podrá ser obligado a satisfacer dicho precio, ni siquiera en el caso de que hayan sido ofrecidos (por el vendedor) garantes para el caso de una eventual redhibición, siempre que el comprador haya tomado posesión (de la cosa comprada) en desconocimiento (de la pretensión de propiedad que amenaza por parte de un tercero). Porque una prescripción adquisitiva no puede consumarse si se le ha adelantado el proceso de redhibición, y no es lícito ofrecer garantías contra la redhibición si ya en el umbral mismo del contrato amenaza peligro a la propiedad (del comprador).

[4] *Fragmenta Vaticana,* 12 (de *Responsa,* 3, título: «Sobre la compraventa»).

Los hechos expuestos están despojados de cualquier elemento ocasional o azaroso, y descritos además, por lo común, no sin evidente interés personal por el caso. Lo más notable de todo es sin embargo que Papiniano suministra en sus respuestas una fundamentación, aunque sea breve, en la que expone la valoración del caso y su enjuiciamiento normativo, o al menos los insinúa mediante la cita de un caso paralelo o contrapuesto al tratado, sin contentarse con una simple subsunción del caso bajo las disposiciones de la ley, el edicto, etc., correspondientes, sino mostrándose incluso muy poco preocupado por los tales.

La forma literaria más libre de elucidar casos jurídicos fue la de los *Epistularum libri*, introducida al parecer por Labeo y que permaneció en uso durante los dos primeros siglos de nuestra era. Conocemos amplias colecciones de cartas de Próculo, Javoleno, Neracio, Celso, Pomponio y Africano, pero ninguna de los clásicos tardíos. Muchas de estas «cartas» científicas sirven únicamente a la instrucción y adoctrinamiento teóricos, razón por la cual suelen contener disquisiciones de carácter fundamental y citar casos jurídicos semejantes o no, del mismo modo que aparecen también análisis y comentarios o informaciones sucintos; el todo es una abigarrada mezcla que va desde la epístola didáctica de amplios vuelos hasta el *responsum* común y corriente, impartido solamente por escrito [5]. Y al lado de estas epístolas pueden colocarse —sobre todo si se piensa que también allí falta un orden temático— algunos escritos que se distinguen por sus títulos preciosistas, tomados de la literatura no jurídica y que aparecen sólo una vez, todo lo más dos: los *Bene dicta* de Cascelio (época de César y de Augusto), las *Coniectanea* de Alfeno Varo y Ateyo Capitón, las *Pithana* de Labeo, las *Membranae* de Neracio y las *Variae lectiones* de Pomponio.

Más unitarios entre sí y también en sí mismos, porque pueden ser adscritos a una actividad concreta de los juristas, son los escritos que llevan el título de *Quaestiones* o *Disputationes*, surgidos de la elucidación de casos con ocasión de la respuesta en la consulta profesional, si bien el vocablo *quaestiones* no es sino una traducción del título griego *dsēthemata*. Este título aparece por vez primera en el siglo II d. d. C. y halla en seguida una gran difusión: Celso, Africano, Cervidio Scévola, Papiniano, Tertuliano y Paulo son los más notables autores de *quaestiones;* Trifonio y Ulpiano escribieron a su vez *Disputationes*. En éstas había ocasión de elucidar con mayor pormenor casos jurídicos concretos y de analizar los problemas, dado el caso, hasta sus menores detalles; Paulo (comienzos del siglo III d. d. C.) es singularmente minucioso; otros, como Papiniano, son más sucintos, pero de todos modos mucho más explícitos que en las respuestas.

El jurista de hoy conoce sobre todo, como literatura especializada, las colecciones de sentencias de los tribunales superiores; en Roma no hubo

[5] V. Chr. Krampe, *Proculi Epistulae*, Karlsruhe, 1971.

apenas una cosa semejante. Los miembros del jurado que resolvían un litigio con su sentencia y los magistrados de los tribunales no contribuían, según la concepción romana de la vida jurídico-legal, a la formación del Derecho, y no eran considerados por lo tanto como «fuente» de éste; sus decisiones *(sententiae, decreta)* carecían de peso. El caso era otro única y exclusivamente tratándose del emperador, sea cual fuere el papel en calidad del cual diese a conocer su opinión. Decisiones en segunda instancia, sin duda alguna, del emperador mismo, son el objeto de los *Decreta Frontiana* de Aristo (bajo Trajano). Y también, con toda seguridad, de los *Libri VI imperialium sententiarum in cognitionibus prolatarum*, de Paulo, que sin embargo no se limitan a reproducir sin más la sentencia cesárea con las razones aducidas por el emperador para su justificación, sino que informan sobre sesiones judiciales en las que tomó parte el mismo Paulo y ofrecen de paso interesantes perspectivas e informaciones acerca del decurso de las deliberaciones, como hace por ejemplo el texto siguiente [6]:

> Amilio Lariano había comprado a Ovinio la finca Rutiliana, pagado una parte del precio y convenido una cláusula de nulidad estipulando que si dentro del plazo de dos meses a contar desde la compra no se hubiese satisfecho la mitad del precio aún no pagado, la venta sería considerada nula, e igualmente, si dentro de otros dos meses no hubiese satisfecho el resto del precio, la venta quedaría igualmente anulada. Lariano falleció dentro de los dos primeros meses y fue heredado por Rutiliana, todavía menor de edad, cuyos tutores incurrieron en mora del pago. Después de que el vendedor hubo reclamado éste varias veces de los tutores, vendió la propiedad, un año después, a Claudio Telémaco. La menor de edad exigió ser restituida al anterior estado. Derrotada tanto ante el pretor como ante el prefecto de la ciudad, apeló al César. Yo sostuve el criterio de que las instancias anteriores habían juzgado rectamente, porque había sido su padre, y no ella misma, quien había concertado el contrato. El César sin embargo (Septimio Severo) estimó decisivo que el plazo de recaída de la propiedad habíase cumplido dentro del tiempo legal de la tutela, y que esto había tenido como efecto el que no se diese satisfacción a lo estipulado en el contrato. Yo expuse que, en todo caso, la demandante podía ser restituida a la situación anterior porque el vendedor, por su reclamación un día después del convenido para la recaída y nulidad del contrato y por sus exigencias de pago del precio había de ser considerado como si se hubiese apartado él mismo de su cláusula contractual. No debería tener influencia alguna el hecho de que el plazo se haya cumplido sólo después, lo mismo que en el caso de un acreedor que dispone de la prenda después de que el plazo de pago ha vencido tras la muerte del deudor. No obstante, como el César desaprobó el convenio de recaída, sentenció que Rutilia había de ser restituida en sus antiguos derechos. A ello le impulsó también el que los tutores, que no habían instado judicialmente dicha restitución, hubiesen sido condenados poco después por deshonestidad en el ejercicio de su cargo.

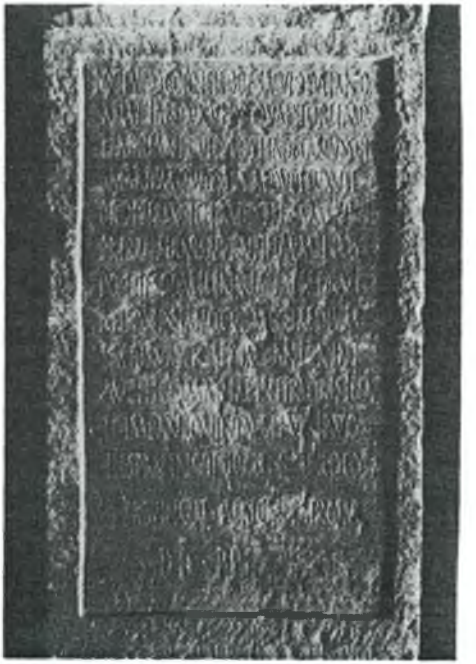
Otro género casuístico de la literatura jurídica romana eran los escritos con el título de *Digesta. Digerere* significa aquí «ordenar lo amontonado».

[6] *Digesta*, 4, 4, 38 pr. (del libro 1.º, título: «Sobre los menores de edad»).

*Códice de Ulpiano.* Resto, encontrado en Egipto, de un manuscrito sobre pergamino (códice, siglo v d. d. C.) que contiene las *Disputationes* de Ulpiano (fragmento del libro 3; título: derecho de tutela). Estrasburgo, *Bibliothèque Nationale.*

(Scaevola ait tutore a magistratibus) municipa/(libus dato nullam) in eos esse tute/(lae actionem nisi eam quae) ita demum / (pupillo datur si) excussis / facultatibus tutorum satis ei fi/eri non potuerit, eamque / actionem causa cognita in eos dandam / scribit, divumque Pium rescripsis/se et in heredes eorum itidem / causa cognita, quamvis Iulianus in heredem magistratus / non putaverit tribuendam actio/(nem), cum idem heredem iu/(dicis) qui litem suam fe(cis)/set teneri existimaverit. sed / utrumque contra est. nam heres magistratus / tenetur et iudicis non tene/(t)ur. et magistratus ??? non ut tuto/res tenentur. denique in bo/nis eorum privilegium ces/sare procul du(b)io est. / (se)d quaestionis fuisse ut sponso/res an potius ut fideiussores / deberent teneri. / et Iulianus quidem ut fideiussores conve/niendos putasse, Marcel/lum vero magis sponsorum / locum optinere apud Iulianum / notare. Marcelli sententiam / ratione iu(v)ari negari non pos/se. sufficere enim si in locum / eorum succedant, quos acci/pi neglexerunt vel quos mi/nus idoneos acceperunt.

(Dice Scévola: si un tutor (inhábil) ha sido nombrado por magistrados municipales, no se eleve contra éstos acción de tutela, sino la que se concede al pupilo en el caso de que no pudiera alcanzar satisfacción pese al aprovechamiento del patrimonio de los tutores; y escribe que esta acción sólo puede ser admitida contra ellos después de un examen previo, y el divino Pío ha decidido que también contra los herederos sólo se admitirá después de un examen previo, aunque Juliano opinaba que contra los herederos del magistrado no podía otorgarse la acción, mientras que el mismo (Juliano) estimaba que el heredero del juez que ha hecho de la litis asunto propio (que ha conculcado su deber) es responsable jurídicamente. Sin embargo, ambos casos son justamente lo contrario. Porque el heredero del magistrado es responsable jurídicamente, el del juez no. Y los magistrados no son responsables como los tutores. Así pues, está fuera de duda que sobre su patrimonio no existe privilegio alguno de concurso (por parte del pupilo). Sin embargo, es cuestión dudosa si su responsabilidad es de garantes privados o mercantiles. Y Juliano ha defendido, sí, la opinión, de que han de ser demandados como garantes mercantiles, pero Marcelo ha anotado críticamente a Juliano que en realidad ostentan la calidad de garantes privados. No podría negarse que la opinión de Marcelo está abonada por buenas razones. Bastaría, en efecto, que ocupasen el lugar de aquellos que omitieron nombrar o de quienes nombraron como menos apropiados). [Ulpiano mismo rechazó seguidamente, con mucha probabilidad, la opinión de Marcelo y siguió las conclusiones de Juliano].



*Inscripción de Juliano.* Corpus inscriptionum Latinarum VIII 24094.

L(ucio) Octavio Cornelio P(ublii) f(ilio) Salvio Iuliano/Aemiliano, Xviro, quaestori imp(eratoris) / Hadriani cui divos Hadrianus soli / salarium quesiurae duplicavit / propter insignem doctrinam, trib(uno) pl(ebis), / pr(aetori), praef(ecto) aerar(ii) Saturni, item mil(itaris), co(n)s(uli), / pontif(ici), sodali Hadrianali, sodali / Antoniniano, curatori aedium / sacrarum, legato imp(eratoris) Antonini / Aug(usti) Pii Germaniae inferioris, lega/to imp(eratorum) Antonini Aug(usti) et Veri Aug(usti) / Hispaniae citerioris, proco(n)s(uli) / provinciae Africae, pratrono / d(ecreto) d(ecurionum) p(ecunia) p(ublica).

(A Lucio Octavio Cornelio, hijo de Publio Salvio Juliano Emiliano, decumviro (esto es, miembro del Colegio de los Diez jueces presidentes de los tribunales que entendían en cuestiones litigiosas hereditarias), cuestor del emperador Adriano, el único a quien el divino Adriano ha duplicado los emolumentos percibidos por la cuestura debido a sus altísimos conocimientos, tribuno de la plebe, pretor, administrador del erario público así como de la caja de pensiones de los veteranos de guerra, cónsul, pontífice, miembro del sacerdocio de Adriano, miembro del sacerdocio de Antonino Pío, director de la oficina de construcción de templos, gobernador del emperador Antonino Pío en la Baja Germania, gobernador de los emperadores Marco Aurelio y Vero para la España citerior, procónsul de la provincia de África, patrono (de esta ciudad, esto es, Pupput, cerca de Túnez, de donde es originario Juliano y donde estaba erigida la estatua con la inscripción) por decisión de los decuriones y con medios pecuniarios publicos.)

Inscripción en el pedestal de una estatua (desaparecida) del jurista Salvio Juliano, con enumeración de sus cargos públicos, encontrada en la antigua Pupput, junto a Túnez. *Museo de Túnez.*

El título dice, por lo tanto, que se trata de colecciones de todas o de las más importantes manifestaciones y opiniones de un jurisconsulto (o de un grupo de jurisconsultos), ordenados según materias en una sistemática legal determinada, mejor dicho: en la imperante en ese momento histórico.

Los escritos clásicos que llevan este título representan sin excepción la obra principal del jurisconsulto correspondiente. La tendencia, en estas obras evidente, a la concentración de toda la tarea de un autor en una única obra, estuvo muy difundida sólo en el siglo II d. d. C. No obstante, el primer ejemplo se remonta a mucho antes. Al final de la República, Aufidio Namusa elabora con los escritos de ocho discípulos de Servio Sulpicio una voluminosa colección de ciento cuarenta libros en la que se recogen sobre todo las opiniones jurídicas del maestro; y Alfeno Varo, otro discípulo de Servio, publica otros 40 *Libri digestorum*, que contienen asimismo, en lo fundamental, las ideas y conocimientos del maestro y son, por lo demás, el escrito más antiguo representado —y con las citas y párrafos más largos— en el *Digesto* de Justiniano, una obra que se distingue por su descripción, singularmente vívida, de los casos y sus soluciones especialmente libres. Dedicados asimismo a la gloria póstuma del maestro están los *Digesta ab Aristone*, editados y comentados por Pomponio. El género entró, sin embargo, en su época de difusión con los 39 *Libri* de Celso (¿editados también como obra póstuma?) y sobre todo con la obra de su gran antagonista Juliano, cuyos 90 *Libri digestorum* alcanzaron una fama tan grande como no le fue dado lograr a ningún otro escrito jurídico. Inmediatamente después de su aparición, hacia el 150 d. d. C., estaban en todas las manos y eran utilizados por doquiera. Pero tampoco ellos representan su género de manera pura. Junto a la casuística jurídica contienen elucidaciones dogmáticas sin conexión directa con un caso concreto, así como sencillos comentarios del edicto pretoriano.

*Comentarios*

No mucho más jóvenes que la forma «literaria» de las colecciones de respuestas son los comentarios jurídicos, un género que satisface ya más ciertas exigencias literarias y que al mismo tiempo correspondía de manera muy especial a las necesidades profesionales de los juristas, por lo que ganó inmediatamente entre ellos carta de naturaleza. Dechado literario fueron evidentemente los comentarios de poetas, oradores, filósofos y también de Hipócrates tan comunes en la vida científica del helenismo. Una explicación necesitó sobre todo la legendaria *Ley de las Doce Tablas*, procedente del año 449 a. C. y que es una codificación muy amplia y jamás repetida en Roma. Se dice que Sexto Elio Peto Cato (cónsul el 198 a. C.) fue quien escribió los primeros comentarios sobre las *Doce Tablas* y publicó su texto, junto con las fórmulas de demanda y demás procesales *(legis actiones)*, bajo el título de *Tripartita:* texto de la ley, comentario y fórmulas procesales. Los comentarios contenían primeramente explicaciones de vocablos caídos

en desuso y de párrafos necesitados asimismo de aclaración, tarea fundamental ésta de todos los comentarios filológicos —y también médicos— tanto griegos como latinos. La *interpretatio* de Elio contenía además, de forma muy sensata, la jurisprudencia emanada en relación directa con la *Ley de las Doce Tablas.* Según Pomponio, fue esta obra, conocida popularmente también como *Ius Aelianum,* «por así decirlo, la cuna del Derecho» [7]. A ella unióse toda una larga serie de comentarios a las *Doce Tablas,* entre ellos algunos de puros filólogos. Para la posteridad, fue Labeo quien troqueló definitivamente la forma del comentario jurídico, con el muy minucioso que dedicó a las *Doce Tablas* y los aún más amplios dedicados a los dos edictos pretorianos. Servio Sulpicio Rufo, un contemporáneo y amigo de Cicerón, fue el primero en tomar como base de sus comentarios esta nueva fuente de Derecho, pero había liquidado su empeño en tan sólo dos breves libros. Labeo dedicó al mismo fin unos treinta aproximadamente.

El edicto pretoriano se convertiría luego en el texto fundamental de la mano del cual la forma del comentario jurídico se desarrolló durante el decurso del Principado hasta una cierta perfección, que en esencia es válida hasta el día de hoy. Leyes populares, con excepción de las *Doce Tablas* y las decisiones del Senado, hallaron sólo esporádicamente un comentador [8]. En el siglo II d. d. C., los comentarios de los edictos fueron tomando un volumen cada vez mayor. Sexto Pedio redactó 50 libros y Pomponio incluso 150, verdaderas minas para el clásico tardío Paulo (78 libros *Ad edictum praetoris)* y sobre todo para Ulpiano, que superó en tres libros a Paulo y cuyo comentario se incorporó de forma tan completa al *Digesto* que puede reconocerse fácilmente su estructura. Con mayor rigidez que Paulo, que se explaya una y otra vez en digresiones sobre materias extrañas al Edicto, Ulpiano se atiene estrechamente al texto básico. Por lo común, el texto correspondiente del Edicto es citado literalmente y comentado luego, elemento por elemento, tras una consideración previa acerca del sentido y finalidad del edicto en particular. Así por ejemplo, Ulpiano comienza el título dedicado al tema «Que los barqueros, posaderos y dueños de cuadras y corrales deben devolver lo que han recibido en custodia» con las siguientes consideraciones [9].

> El Pretor dice: «Si los barqueros, los posaderos y los dueños de establos y cuadras no devuelven lo que han recibido de alguien para que sea custodiado, pondré contra ellos un tribunal». Este edicto es de grandísimo provecho, porque con frecuencia se depende por entero de la formalidad de éstos al confiarles cosas para su guarda y custodia. Y no se diga que esta disposición es dema-

---

[7] *Liber singularis enchiridii = Digesta,* 1, 2, 2, 38.

[8] Tan sólo las complicadas leyes augusteas sobre el matrimonio fueron explicadas y comentadas durante los siglos II y III un total de seis veces y ello dentro de un marco amplísimo.

[9] *Digesta,* 4, 9, 1 pr. — 2, 6 y 8 (del libro 14).

> siado dura para con ellos, porque está en su libre voluntad admitir a alguien como huésped o no. Y si no estuviese así ordenado, ello sería un acicate para aliarse con los ladrones en contra de los huéspedes, ya que ni siquiera ahora dejan de lado tales dobleces. Mas hay que examinar quién responde por todo. El Pretor dice 'barquero'. Por tal ha de entenderse todo el que se dedica al negocio de un barco, aunque son llamados 'barqueros' todos los que se hallan en él para servicios y manejo del mismo. Sin embargo, el Pretor se refiere aquí exclusivamente al empresario o patrón del barco. Porque, como Pomponio dice, no puede ser obligado legalmente por un remero o por un mozo de señales, sino tan sólo por sí mismo o por el capitán del barco, aunque si se ha dicho a alguien que se confíe a uno de los que tripulan el barco, se ha de tomar sobre sí la responsabilidad sin duda alguna... El Pretor dice 'lo que han recibido de alguien, para su custodia'. Y esto quiere decir 'cualquier cosa o mercadería que hayan recibido'. Mas ¿recibe para su custodia tan sólo cuando las cosas han sido llevadas a bordo de la nave y entregadas en mano, o también cuando no han sido entregadas directamente, sino tan sólo por el hecho de que hayan sido llevadas a la nave han de ser sonsideradas como 'aceptadas' o recibidas? Y yo opino que el barco toma sobre sí la custodia de todo cuanto es llevado al barco, y que tiene que ser responsable no sólo de cuanto cometan las gentes de la tripulación, sino también de las acciones de los restantes pasajeros.

No sólo fue comentado el edicto del magistrado judicial romano, sino también su equivalente en la provincia, el edicto del gobernador, y ello por jurisconsultos que vivían fuera de la capital del Imperio: por Gayo, que escribió treinta libros *Ad edictum provinciale*, como por Calístrato (bajo Septimio Severo) y Furio Antiano (siglo III tardío), que compusieron comentarios breves de 6 y de 5 libros respectivamente.

Extraña a la literatura jurídica europeo-continental es la tarea de comentar textos de jurisconsultos. Los juristas romanos, por el contrario, explicaron y comentaron con frecuencia los escritos de colegas famosos de épocas anteriores; en Roma, la autoridad de los jurisconsultos era también Derecho. Aquí es preciso distinguir varios tipos de comentarios, como en el modelo griego. La ciencia helenística conocía en efecto dos modos de comentar textos clásicos, como los de Homero o Platón: el comentario minucioso *(hypomnema)*, consistente en amplias explicaciones que formaban un todo coherente, y los originariamente breves, luego más extensos *scholia*, que eran más bien breves observaciones sobre este o aquel punto concreto antes que una explicación total del texto [10]. Los comentarios romanos a textos legales o a edictos son en su totalidad explicaciones minuciosas y completas, *hypomnemata*. Por el contrario, en los comentarios a los escritos de jurisconsultos predominan las anotaciones breves, *notae*,

---

[10] Véase G. Zuntz, «Die Aristophanes-Scholien der Papyri II», 2, en *Byzantion*, 14 (1939), páginas 547-594.

que poseen con frecuencia una tendencia crítica, aunque otras suministran razones en pro del texto legal fundamental o lo enriquecen de algún otro modo; raramente proclaman una aprobación lisa y llana. Según nuestra tradición, el primer comentario de este tipo es obra de Servio Sulpicio, quien compuso las *Reprehensa Scaevolae capita*, llamadas también *Notae Mucii*. En el siglo I d. d. C. «anotó» Próculo las *Posteriora* de Labeo y así continuó la costumbre hasta los clásicos tardíos Marcelo, Cervidio Scévola, Ulpiano y sobre todo Paulo, quienes ejercitaron su lucidez crítica en obras de valía clásica como los *Digesta* de Juliano y las *Responsa* de Papiniano, en parte con indudable éxito. Al igual que los escolios griegos —y aquí lo delata ya el nombre mismo—, las anotaciones jurídicas romanas deben su origen sin duda a la lección pronunciada en la escuela: la enseñanza teórica se verificó ya entonces, evidentemente, de la mano de un escrito u obra de un jurisconsulto anterior, que eran leídos y criticados analíticamente. Era normal tratar tan sólo una selección del material jurídico allí ofrecido, de lo que resultaba luego el epítome comentado: *Labeonis posteriorum* (originariamente 40 o más libros) *a Iavoleno epitomatorum libri X*, *Labeonis pithanôn a Paulo epitomatorum libri VIII*, y los innumerables *libri ex:* de Iavoleno, Neraceno y Pomponio, como el *Ex Plautio libri V*, o *VII*, los *Ex Minicio libri VI* de Juliano y otros muchos [11].

Comentarios muy detallados de escritos de jurisconsultos se encuentran sólo en Pomponio y los clásicos tardíos. Así, comentaron el delgado *Ius civile* de Masurio Sabino en 35, 16 y —como Ulpiano— en más de 60 libros. En estos *Libri ad Sabinum*, el texto fundamental —incorporado siempre a los comentarios jurídicos— no era ya el centro de gravedad, la autoridad clásica e intocable, merecedora del creciente ahínco de los comentadores, como había sido y seguiría siendo siempre el caso en la literatura griega de comentarios y en toda la no jurídica; aquí, ese texto básico servía simplemente de motivo para desplegar el propio ingenio de jurisconsulto, de ocasión para la materia jurídico-privada asignada al *corpus* del *ius civile*, esto es, basada principalmente en las antiguas leyes populares, junto con su desarrollo posterior hasta el tiempo presente.

### *Manuales de enseñanza*

El autor de un comentario no precisa de grandes dotes literarias, y puede limitarse a captar la norma jurídica con puntualidad y exactitud; no necesita preocuparse por el problema de la relación interna del ordena-

[11] Cf. también τὰ ἐκ τῶν νομων Πλάτωνος de Aristóteles, un extracto de las *Leyes* de Platón en tres libros. Y también del mismo τὰ ἐκ τῆς πολιτείας, un extracto en dos libros de los 10 que integran la *Política*.

miento jurídico en cuanto unidad intelectual que transciende cada una de las disposiciones concretas e individuales. También para los primeros comentaristas jurídicos romanos parece haber resultado extraña la idea de un ordenamiento jurídico general que abarcaba la totalidad de lo escrito y comentado. Pero a mediados del siglo II a. C., y en la estela de una receptividad general frente a las influencias griegas, comienza también la jurisprudencia a adoptar actitudes más libres. En el terreno literario [12] esto se expresa en el hecho de que a partir de ahora se redactan manuales didácticos independientes, en los que la materia temática está ordenada según rasgos propios y desvinculada del sistema legal. A los primeros intentos en esta dirección —Marco Porcio Catón, hijo del Censor, nos dejó unos *Commentarii iuris civilis*, Marco Junio Bruto los *Libri III de iure civili*, en forma de diálogo—, siguió, una generación más tarde, el gran logro: los *Iuris civilis libri XVIII* de Quinto Mucio Scévola. Esta obra, una exposición conjunta y exhaustiva del *ius civile*, fue la primera que ordenó la materia según géneros de problemas jurídicos. Algunos de los conceptos abstractos ofrecidos en parte aquí, y en parte en un *Liber singularis* ὅρων (definiciones de conceptos jurídicos), podemos utilizarlas aún hoy en día; Quinto Mucio era evidentemente partidario —no siempre para provecho del problema objetivo— de la teoría estoica del conocimiento. Todavía en el siglo II d. d. C. comentado con frecuencia, este escrito habría de conservar su actualidad hasta muy adentrada la época clásica tardía. Sin embargo, la mayor fama y difusión fue alcanzada por una de las más recientes y al mismo tiempo la más breve y concisa obra sobre el *ius civile*: nos referimos a los tres libros del gran maestro en Derecho y fundador de una escuela jurídica Masurio Sabino (bajo el emperador Tiberio). Todos los escritos sobre *ius civile* que anuncian una intención unitaria a través de su título común ofrecen la materia temática en una ordenación sistemática distinta; evidentemente, cada autor puso toda su ambición en encontrar una sistemática todavía más convincente.

Tras el *Ius civile* de Gayo Casio Longino (mediados del siglo I d. d. C.) no encontramos ya más este título, de lo que, sin embargo, no debe deducirse que los autores abandonaron para siempre las exposiciones del conjunto. Lo que ocurre es que éstas llevan ahora otro título distinto, a saber *Regulae*. Hallamos por primera vez este título en Neracio, y se repite ya hasta los años del clasicismo tardío. El volumen de las obras de tipo *Regulae* y la ordenación de las materias que las mismas nos ofrecen, el «sistema», eran tan poco unitarios como en las obras publicadas bajo el título de *Ius civile*.

[12] Por lo que respecta al Derecho material baste con la referencia a F. Wieacker, «Zum Ursprung der bonae fidei judicia», en *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Rom. Abt.*, 80 (1963), págs. 1 y ss.

Todas estas obras eran desde luego manuales con elevadas pretensiones de calidad científica, en los que la simplificación de la materia y su exposición *ad usum delphini* se mantuvo siempre dentro de límites discretos; los jurisconsultos romanos no negaron tampoco aquí su proveniencia de la antigua casuística. El manual para principiantes, carente de presupuestos, no fue desarrollado en la patria de origen de la jurisprudencia romana, en Roma misma, sino en el suelo de las colonias intelectuales. Hacia el 160 d. d. C., un tal Gayo —formado profesionalmente, por supuesto, en Roma— ofreció probablemente en el lejano Beryt/Beirut (que era todavía un islote lingüístico latino en el Oriente de habla helénica o bárbara, y desde Augusto colonia romana con privilegios especiales) cursos jurídicos elementales, dedicados por tanto al *instituere*, como se llamaba desde siempre la enseñanza jurídica para principiantes. Y de aquí surgieron los famosos *Institutionum libri IV*, la única obra jurídica que ha llegado hasta nosotros casi completa procedente de la época clásica. Por ello tenemos aquí por primera vez la estructuración sistemática hasta los más pequeños detalles (1, 8-12; 2, 1-3 y 10):

> El Derecho que aplicamos afecta bien a las personas, bien a las cosas, o trata de demandas y de negocios jurídicos. Y como primer punto queremos tratar de las personas. La suprema clasificación del derecho de las personas es que todos los hombres son o libres, o esclavos. De los hombres libres, a su vez, algunos son libres de nacimiento, los otros manumitidos... De los libertos o manumitidos hay a su vez tres clases. O bien se trata de ciudadanos romanos, o de ciudadanos latinos, o pertenecen a los sojuzgados... En el libro primero hemos expuesto el derecho de las personas. Ahora contemplaremos las cosas, que están en nuestro patrimonio o bien aquellas que se hallan fuera de nuestro patrimonio. La clasificación superior de las cosas lleva por ello a una subdivisión en dos grupos. Porque las unas son de Derecho divino, las otras de Derecho humano. De Derecho divino son por ejemplo las cosas consagradas a los dioses o consagradas por enterramiento. ... Las cosas que son de Derecho humano se hallan bien en propiedad pública, bien en privada, etc.

Realmente, y hasta donde nos es posible hoy un cotejo, las materias están ordenadas exactamente igual que en la exposición de conjunto inmediatamente precedente, los *Regularum libri XV* de Neraceno [13]. Otra característica de las *Institutiones* de Gayo parece ser, no obstante, una novedad (¿o acaso lo parece tan sólo por el mal estado de conservación de la literatura jurídica anterior?), y esta novedad sería la sistematización, minuciosa hasta los últimos detalles, de la materia temática, tal y como correspondía al carácter de un manual elemental de fácil comprensión. En otros campos de la ciencia, los griegos habían presentado ya desde hacía

[13] Las pruebas concretas en R. Greiner, *Opera Neratii*, Karlsruhe, 1973, págs. 130 y ss. Greiner extrae, sin embargo, una conclusión errónea.

largo tiempo tales introducciones de carácter sistemático, alcanzando la mayor perfección en la Retórica. En Gayo, desde luego, quedan muchos puntos sin acabar, y por ello no son exactas sus afirmaciones. Un par de puntos flacos fueron compensados por el autor mismo en una segunda redacción, corregida y reelaborada minuciosamente, de la obra, aumentada ahora a un total de 7 libros y titulada pomposamente *Res cotidianae sive aures*. Sin embargo, esta nueva obra no pudo ya desplazar a las *Institutiones*, antes al contrario, éstas se convirtieron muy pronto en el libro de ciencia jurídica más famoso y consultado de todo el Imperio. Bien es verdad que su autor —que escribió además otras muchas obras jurídicas de carácter tradicional— apenas si obtuvo popularidad en Roma; pero en Beryt fundó evidentemente la nombradía de un epicentro de la jurisprudencia romana, el primero de ellos y durante muchas centurias también el único, que más tarde borraría incluso a la misma Roma. En Beryt enseñó y actuó también, verosímilmente, este o aquel jurisconsulto escritor de «Instituciones», como Calístrato (hacia el 200 d. d. C.) o Florentino (siglo III tardío). Pero este género científico-literario acabó por obtener carta de naturaleza en la misma Roma. Ya antes de Gayo había redactado allí el gran Pomponio un intento parecido, aunque mucho más modesto: los *Enchiridii libri II*. Y después de él nos son conocidos 2 libros de *Institutiones* de cada uno de los dos jurisconsultos imperiales (bajo Severo) Paulo y Ulpiano y 16 de Marciano. Ulpiano escribió además un segundo manual, más amplio, al que dio el título de *Pandectae*, y este mismo título ostentó asimismo el manual elemental, todavía más grueso, de su discípulo Modestino.

### *Exposiciones de temas individuales*

Hoy día se espera el estudio y análisis más detallado de los problemas jurídicos en las monografías especializadas. También este género, el comentario y análisis minucioso de problemas especiales en el marco de escritos también especiales, estaba ya prefigurado en la literatura jurídica romana, si bien sólo en bosquejo; se trataba más bien, en efecto, de una casuística fuertemente condensada en torno a un campo temático concreto que de una cuidadosa elucidación de todos los puntos de vista posibles en torno a una cuestión concreta. De este modo se abarcaron por lo común terrenos muy amplios, razón por la cual es conveniente hablar de «exposiciones de temas concretos» o individuales antes que de «monografías». Objetos predilectos fueron en un principio —desde mediados del siglo II a. C.— el Derecho sagrado, y en especial el Derecho pontifical y augural, así como materias propias del Derecho público o político-estatal. Temas especiales del Derecho privado aparecen muy raras veces durante la República:

Manio Manilio y Ofilio escribieron manuales para la redacción de contratos y testamentos, y Servio Sulpicio explicó y comentó la institución jurídica de la dote. En la época imperial, por el contrario, desaparecen muy pronto el *ius sacrum* y el *ius publicum*. Durante un período relativamente largo se concentran los estudios sobre el Derecho privado, para incluir de nuevo, bastante más tarde y pieza por pieza, el Derecho público. Las exposiciones concretas documentan cómo los juristas, a partir de comienzos del siglo II d. d. C., van aumentando de nuevo el círculo de los temas por ellos tratados, empezando primero por el campo del Derecho privado. Campano y Aburnio Valente se especializan en el fideicomiso, un instituto jurídico de las disposiciones de última voluntad sin formalismo jurídico externo, que habían sido declaradas ya legalmente válidas y vinculantes por el emperador Augusto. Ulpiano estudió luego los restantes campos jurídicos sobre los que había recaído jurisprudencia por parte de los tribunales especiales en la época del Principado, tales como los alimentos y otros muchos junto al fideicomiso, agrupando estos estudios en los 10 libros *De omnibus tribunalibus*. En el terreno del Derecho penal público, esto es, del enjuiciamiento procesal, ganaron para la jurisprudencia, de manera definitiva, el instituto jurídico de los jueces jurados en las postrimerías del siglo II Meciano —que también escribió sobre el fideicomiso— y Venuleyo —que publicó además comentarios concretos sobre temas tradicionales de Derecho privado—; la institución de los jurados existía ya desde tiempos de Sila, esto es, unos doscientos años, y no había interesado a nadie como tema de estudio porque las decisiones y sentencias eran adoptadas aquí por cuerpos colegiados de cierto número de miembros y no sobre la base de una deliberación jurídica profesional [14]. Por último, y en el terreno de la administración, Venuleyo trajo por vez primera ante las miradas de los juristas la problemática jurídica de la administración media, sobre todo de la provincial con sus cuatro libros *De officio proconsulis*, para hallar inmediatamente seguidores en Calístrato (6 libros *De cognitionibus*), Paulo y sobre todo Ulpiano, cuyos 10 libros *De officio proconsulis*, junto a los que cuenta un sinnúmero de escritos más reducidos sobre temas de Derecho administrativo, fueron el libro jurídico más leído en la Antigüedad tardía junto a las *Institutiones* de Gayo. De la provincia llegó después el impulso para la incorporación a estos análisis de la problemática jurídica de la Hacienda pública: Calístrato escribió *De iure fisci et populi* (4 libros) [15], y la tarea fue proseguida inmediatamente por Paulo, Ulpiano y Marciano. Y al fin se incluyó hasta el Derecho castrense.

[14] El sometimiento a la disciplina jurídica también de esta materia depende quizás de los cambios pintados por W. Kunkel, «Die Funktion des Konsiliums in der magistratischen Strafjustiz und im Kaisergericht», en *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Rom. Abt.*, 85 (1968), págs. 219 y ss.

[15] Del autor, *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis*, 34 (1966), pág. 257.

Todos estos estudios de primera o de segunda mano dedicados en la Antigüedad clásica tardía a terrenos completamente nuevos son, lógicamente, una literatura harto ruda; trátase de coleccionar, revisar y ordenar todos los ejercicios jurídicos existentes, del manejo práctico de los campos de actividad estatal correspondientes, en especial cuando el emperador había impartido instrucciones concretas o incluso había dado ocasionalmente líneas directrices. Fuente de Derecho preeminente no es ya aquí la autoridad de los jurisconsultos. Algunos de estos escritos se antojan una simple sucesión de los decretos y laudos imperiales relativos a un determinado círculo de problemas. Y ni siquiera todos los autores colman al menos las numerosísimas lagunas que se abren en la regulación jurídica entre las decisiones o sentencias imperiales ni se elevan desde las constituciones hasta máximas de carácter general, por no hablar siquiera del despliegue de detalles y sutilezas. Y no es que los clásicos tardíos hubiesen repudiado los matices y finezas hasta donde habían llevado a la Jurisprudencia los grandes maestros de la época clásica. Papiniano continúa esta línea con toda dignidad, y Paulo y Ulpiano, en sus escritos de carácter tradicional, no quedan por debajo del nivel científico alcanzado anteriormente. Precisamente Paulo, en numerosas monografías breves sobre cuestiones de Derecho privado y procesal o de carácter jurídico-teórico, lleva la sutilización en los terrenos jurídicos familiares a una nueva cumbre. En conjunto, sin embargo, la literatura de los clásicos tardíos se torna mucho más aburrida y seca en comparación con la de la época precedente, como lo muestra, por ejemplo, el hecho de que ahora se citen mucho más frecuentemente que antes los juristas antiguos, costumbre en la que destacan singularmente Pomponio y Ulpiano. Sin embargo, este último no debe ser juzgado sólo por sus escritos de carácter tradicional. Su mérito mayor son por el contrario los tratados concretos, muy detallados y dedicados a nuevos e inéditos campos de la ciencia jurídica, con lo que la praxis del más humano de todos los dirigentes políticos de la historia de Roma, el emperador adoptivo, fue elevado a la condición de dechado a seguir obligatoriamente; reconocido en principio aun cuando la jurisprudencia imperial perdió poco tiempo después la honestidad jurídica y ética. Debido en primer lugar a esta expansión de su campo temático, la jurisprudencia romana, de ser un fenómeno puramente limitado a la urbe y dotado de un carácter levemente esotérico, había pasado a ser definitivamente una jurisprudencia de todo el Imperio, lo que se pone de manifiesto también en el hecho de que sus principales representantes, a partir del final del siglo II, ya no siguen la carrera senatorial, esto es, las funciones más vinculadas a Roma que al Imperio, como había sido aún natural y obvio para un Celso o un Juliano. La carrera oficial de un Meciano, y poco después de todos los jurisconsultos importantes —de un Cervidio Scévola, un Papiniano, un Paulo, un Ulpiano o un

Modestino—, fue estrictamente la de miembros de la clase de los caballeros, esto es, todos ellos pertenecían a una clase o estamento cuyos funcionarios estaban muy estrechamente vinculados al emperador y a la administración del Imperio. Esta cercanía con respecto al emperador encerraba también, por supuesto, sus peligros. En las postrimerías del siglo III, cuando el emperador y el Imperio Romano cayeron en una gravísima crisis, los emperadores estaban afanados en la tarea de la pura y simple supervivencia o, todo lo más, con la defensa desesperada del Imperio, y acabaron por alejarse definitivamente de Roma, la literatura jurídica cesa de golpe, incluso geográficamente, para reaparecer medio siglo después, una vez superada la crisis, como un mísero reflejo de la gloria pasada.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Generalidades*

F. Horak, *Rationes decidendi — Entscheidungsbegründungen bei den älteren römischen Juristen bis Labeo*, Aalen, 1969.

P. Krüger, *Geschichte der Quellen und Litteratur des römischen Rechts*, Munich, ²1912.

W. Kunkel, *Herkunft und soziale Stellung der römischen Juristen*, Weimar, 1952 (Reimpresión, Colonia-Graz, 1967).

D. Liebs, *Römische Provinzialjurisprudenz*, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, ed. por H. Temporini, Berlín, 1972 y ss.

F. Schulz, *Prinzipien des römischen Rechts*, Munich, 1934 (Reimpr., Berlín, 1954).

—, *Geschichte der römischen Rechtswissenschaft*, Weimar, 1961.

F. Wieacker, *Vom römischen Recht*, Stuttgart, ²1961.

*Manuales de enseñanza elemental*

M. Fuhrmann, *Das systematische Lehrbuch — Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike*, Gotinga, 1960, págs. 104-121, 183-188.

*S. Elio*

M. Fuhrmann, *Interpretatio — Notizen zur Wortgeschichte*, en *Sympotica Franz Wieacker*, Gotinga, 1970, págs. 80-110.

*Los jurisconsultos del s. II a. C.*

F. Wieacker, «Die römischen Juristen in der politischen Gesellschaft des 2. vorchristlichen Jahrhunderts», en *Sein und Werden im Recht* (Festgabe für U. von Lübtow), Berlín, 1970, págs. 183-214.

*Los jurisconsultos de comienzos de la monarquía*

F. Wieacker, «Augustus und die Juristen seiner Zeit», en *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis*, 37 (1969), págs. 331-349.

*C. Casio Longino*

F. d'Ippolito, *Ideologia e diritto in Gaio Cassio Longino*, Nápoles, 1969.

*Juliano*

E. Bund, *Untersuchungen zur Methode Julians,* Colonia, 1965.

*Paulo*

A. Berger, «Iulius Paulus», en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* ed. por G. Wissowa - W. Kroll - K. Ziegler, tomo 10, 1 (1918), cols. 690-752.

*Ulpiano*

P. Frezza, «La cultura di Ulpiano», en *Studia et documenta historiae et iuris,* 34 (1968), págs. 363-375.

P. Jörs, «Domitius Ulpianus», en *Paulys Realencyclopädie,* tomo 5, 1 (1903), cols. 1435-1509.

# LA POESÍA INDIVIDUALISTA O PERSONAL DE LA ÉPOCA CLÁSICA

KENNETH QUINN

*La época*

La época clásica de la literatura romana coincide aproximadamente con el primer siglo antes de nuestra Era. Un estudio que tenga por objeto la poesía clásica habrá de limitarse sin embargo a un período de tiempo mucho más corto, que se inicia hacia el año 60 a. C. con Catulo y Lucrecio y acaba con la muerte de Ovidio (17 d. d. C.).

En el lapso comprendido entre la muerte de Lucilio (102 a. C.) y la aparición de Catulo y Lucrecio pocos acontecimientos parecen haberse producido en el campo de la poesía romana. Siguieron escribiéndose, sí, piezas teatrales (más tragedias que comedias), pero el gran caudal de la poesía dramática, que había comenzado a manar con Plauto, Terencio y Ennio, se había secado casi por completo a finales del siglo y comienzos del siguiente; y sobre lo que se llevó a cabo fuera del drama apenas si sabemos nada.

Esta laguna puede ser colmada hasta cierto grado con aquellos «pésimos poetas, plaga de nuestra época» que Catulo (c. 14) despacha con tan profundo desprecio: con hombres como Cesio, Aquino y Suffeno, o con Volusio, autor de poemas épico-históricos, a quien extienden la polémica otros poemas (c. 36 y 95). Catulo reprocha a estas gentes el ser poetastros desaliñados [1], reproche que Horacio lanzará más tarde contra Lucilio. La antigua forma superficial y descuidada de escribir poesía, no satisfacía ya, evidentemente, las nuevas exigencias. Mención aparte merecería Levio, un poeta que, a juzgar por los fragmentos que de él se han conservado, tenía el gusto por la experimentación y no carecía de calidad. Es un motivo de

[1] Comp. su observación sobre Sufeno, c. 21, y Hortensio, c. 95.

alegría tropezar con un autor latino de la generación anterior a Catulo que era capaz de escribir versos tan elegantes como éstos [2]:

*Te Andromacha per ludum manu*
*lascivola ac tenellula*
*capiti meo, trepidans libens,*
*insolita plexit munera.*

(Andrómaca te ha tejido por juego / con mano tierna y lasciva, / solícita y vacilante / para mi cabeza como insólito presente).

Con gusto sabríamos más acerca de Levio que lo que nos revelan los escasos fragmentos (unos setenta versos en total) de él conservados. Bien es verdad que tampoco ofrecen motivos para suponer que con él se ha perdido para nosotros un poeta verdaderamente grande, del rango por ejemplo de un Catulo. Y las *Sátiras menipeas* de Varrón (que ocupaban según parece 150 libros, escritos todos antes del 60 a. C., cuando Varrón era todavía relativamente joven), consistían, según sabemos, en ensayos en prosa en los que estaban entremezcladas breves piezas en verso, compuestas en diversos metros. Así —y pese a ciertos empeños surgidos en la época que se extiende de Lucilio a Catulo—, la poesía comienza de nuevo con Catulo y Lucrecio.

El año 60 a. C., con el que empezamos, es una fecha importante en la historia de Roma. En él logró César, que según la concepción tradicional romana era todavía a la sazón un joven político lleno de ambición (acababa de cumplir los cuarenta años), un acuerdo informal con los dos hombres más influyentes de Roma, Pompeyo y Craso. Estos tres hombres son llamados a veces el «primer triunvirato», término con el que sólo quiere designarse el convenio privado entre ellos, encaminado a gobernar el mundo conjuntamente y para provecho y utilidad recíprocos. César fue elevado a la dignidad de cónsul el 59 a. C., y al año siguiente fue nombrado caudillo militar en las Galias. Las geniales campañas militares de los años subsiguientes le otorgaron el poder necesario para el derrocamiento del Estado. Dieciséis años después de aquel convenio habían muerto los tres. La larga y enconada lucha entre los herederos de César duró otros trece años; sólo la definitiva victoria de Actium (31 a. C.) abrió paso a aquella época de paz duradera y gobierno estable que designamos como época augustea.

En aquellos años comprendidos entre el consulado de Metelo (60 a. C.) y los éxitos de César en las Galias, cuando las bandas organizadas de las direcciones y partidos políticos enemigos libraban en las calles de Roma encarnizadas batallas, escribió Lucrecio su gran poema, en la esperanza de arrancar, con su ayuda, a algunos elegidos de sus lóbregos presenti-

[2] *Fragmenta poetarum Latinorum*, ed. de W. Morel, Leipzig, ²1927, pág. 56.

mientos y de su repugnancia por el mundo miserable y corrompido que les rodeaba y llevarlos a los consuelos de la filosofía. Del mismo modo fue verosímilmente el año del consulado de Metelo en el que la esposa de éste se convirtió en la amante de un joven, y éste comenzó a escribir poesías sobre ella y dirigidas a ella, que hicieron surgir casi de la nada la poesía amorosa romana.

Pese a todas las diferencias en su poesía, son ambos, Lucrecio y Catulo, productos de una época en la que el individuo comenzó a percatarse de que sus propios sentimientos y pensamientos podían significar para él mismo y también para otros seres humanos mucho más que el Estado, si bien sólo porque este último significó de pronto tan poco para todos. Ambos eran poetas de altísimo rango. Ambos vieron en la poesía una actividad importante y útil por demás (aunque Lucrecio no pudo decidirse jamás a reconocer que la poesía era para él más importante que la filosofía). Y ambos dieron a la poesía romana una autenticidad del sentimiento y una directa conexión con la realidad, que hicieron de sus obras algo nuevo y excitante, para ellos mismos y para todos sus lectores hasta el día de hoy.

El resultado fue una tradición poética que, renovándose de generación en generación, persistió viva hasta tres cuartos de siglo más adelante, con la muerte de Ovidio. A este contexto tradicional pertenecen siete notabilísimos poetas: Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio, Propercio, Tibulo y Ovidio. La mayoría de lo que —según sabemos— escribieron ha sobrevivido al paso de los siglos, y en todos ellos, con excepción de Tibulo, la obra es bastante voluminosa. Sus poemas surgieron en el decurso de tres generaciones que se interfieren de forma significativa: en el año 60 a. C. contaba Lucrecio quizás poco más de treinta años, Catulo algo más de veinte, Virgilio diez y Horacio cinco. El comienzo de la era augustea tuvo en Virgilio y Horacio hombres ya maduros, supervivientes de las guerras civiles como lo eran también Propercio y Tibulo, hombres por lo tanto cuya evolución intelectual había sido troquelada ya decisivamente antes de dicha era. Ovidio, nacido el 43 a. C. —en el año en que fue asesinado Cicerón y un año después del asesinato de Julio César—, pertenecía a la tercera generación, y pudo crecer con la sensación de que todos esos acontecimientos se habían desarrollado antes de su propio tiempo. Llegó apenas a tiempo de conocer a Virgilio, y la amistad con Tibulo surgió poco antes de la muerte de éste. Conoció a Horacio en las lecturas que éste hacía de sus odas, pero sólo con Propercio llegó a unirle una verdadera amistad [3]. Sobrevivió a los dos últimos citados en casi un cuarto de siglo, los últimos nueve años en el exilio; hombre solitario, el último poeta auténtico de su época. Un cierto consuelo le ofreció indudablemente en Tomi la convicción ínti-

[3] *Tristia*, 4, 10, 51 y s.; 49 y s.; 45 y s.

ma de haber sido un digno continuador de aquellos hombres, pero al mismo tiempo hubo de tener sin duda la conciencia plena de cuánto peso e influencia había perdido el poeta en la vida pública desde el inicio de la era de Augusto, y de cuántas concesiones (por muy brillantes que fuesen) había tenido que hacer él mismo al cada vez peor gusto del público lector.

Hubo naturalmente, junto a estos siete, otros poetas, pero en su mayoría apenas si están representados hoy por algunos fragmentos mínimos. Las únicas excepciones las constituyen el llamado *Appendix Virgiliana* y algunos poetas elegíacos cuyas poesías han llegado hasta nosotros junto con la obra de Tibulo y constituyen, junto con ésta, el *Corpus Tibullianum*. Indudablemente, mucho de lo que se ha perdido carecía de auténtico valor. Los fragmentos son valiosos sobre todo porque nos muestran que la poesía desempeñaba a la sazón un papel muy importante. El enjambre de poetas de segunda y tercera fila formaba el público experto que preservó a los poetas verdaderamente del deterioro de su calidad y les dio, en momentos de duda y desánimo, la confianza de estar creando algo valioso y duradero.

Estas tres generaciones representan, sin duda, la época más fructífera de la poesía romana y al mismo tiempo una de las más ricas de toda la literatura universal. Añádese a ello el que se trata de la época mejor conocida de toda la Antigüedad. Hasta el año 43 a. C. nos ofrecen las cartas de Cicerón, y por supuesto sus discursos, una imagen detallada de la escena política romana. Estos escritos constituyen el trasfondo fascinador de la poesía de Catulo y Lucrecio, aunque Catulo no sea nombrado jamás por Cicerón y éste sólo ofrezca una breve y vaga alusión a Lucrecio [4]. Una imagen menos amplia, pero en muchos aspectos igualmente instructiva acerca de la vida cultural de los siguientes veinte años (esto es, de la fase más fértil de la poesía augustea) nos la ofrecen las *Sátiras* y las *Epístolas* de Horacio. Para el último cuarto de siglo poseemos el resumen, tan brillante como amargo, que Tácito hace del gobierno de Augusto [5], y que no es sino —desde otra perspectiva— la corte imperial refinada y culta que recuerda con nostalgia Ovidio desde su áspero exilio en las costas del Mar Negro.

Dentro de esta rica producción lírica hay dos formas poéticas tradicionales, la epopeya y el poema didáctico, así como una tercera, nueva, que nosotros llamaríamos «poesía personal», y a la que adscribimos la elegía y lo que hoy es llamado con frecuencia —de manera imprecisa y, en nuestra opinión, errónea— poesía lírica. Estas tres formas pueden ser resumidas bajo los epígrafes respectivos de «el poeta en cuanto narrador», «el poeta en cuanto maestro» y «el poeta en cuanto él mismo».

---

[4] *Ad Quintum fratrem*, 2, 11, 5 (54 a. C.).

[5] *Annales*, 1, 2 y ss.

*El poeta en cuanto él mismo: la poesía personal*

La aplicabilidad del concepto de «poesía personal» a la obra de Catulo, Horacio o Propercio parece algo obvio y evidente. Sin embargo, esta caracterización significa más que la simple afirmación de que con estos tres nombres tenemos que ver con poetas que hablan principalmente de sí mismos; lo que queremos afirmar con ello es más bien que su personalidad se comunica de manera inmediata a todo cuanto escriben, convirtiéndose así en elemento esencial de su poesía. Por así decirlo, oímos cómo el poeta nos habla directamente. Y por muy fuertemente que nos sobrecoja lo que haya de comunicarnos, nunca perdemos de vista la personalidad del hombre que nos está hablando a través de su poesía.

La designación de «poesía oficial» no es un término usual, en contraposición con el de poesía personal. Sin embargo, designa de manera certera un estilo que era en Roma muy corriente, y ambos conceptos permiten diferenciar de manera clara dos formas fundamentalmente distintas de la poesía antigua. En la mayoría de las formas de la literatura antigua, lo mismo que en la vida pública, el ademán y el comportamiento oficiales eran obligatorios. El poeta antiguo era considerado normalmente como un artesano, como un experto en versificación. Sus lectores querían si duda alguna saber quién era él, pero en manera alguna hubiesen esperado —les gustase o no su forma de escribir— que su propia personalidad hallase expresión en lo que escribía. Con ello, el poeta habría conculcado la etiqueta profesional, del mismo modo que el autor de un artículo en una enciclopedia moderna lesionaría la etiqueta si emplease de pronto el estilo de un periodista. Hubo, sí, excepciones, sobre todo cuando el poeta hablaba «fuera de servicio» (esto es, cuando era, como decimos, exclusivamente «él mismo»), o bien cuando estaba deteriorado o destruido por cualquier motivo el sentido de la comunidad y sus reglas de conducta; en tales tiempos se hizo claramente perceptible la voz del individuo tanto en la política como en la literatura. Escuchamos esta voz en los yámbicos de los antiguos griegos y en la poesía personalista romana de la última centuria precristiana.

La aparición de la poesía personal en Roma durante la agonía de la República fue un síntoma de la emancipación del individuo, de su liberación de los grilletes de un ordenamiento social extraordinariamente rígido. Este proceso de emancipación contuvo en sí al mismo tiempo un elemento de alienación. El Estado, en crisis de desmoronamiento, perdió tanto la lealtad como el respeto del individuo, que comenzó a expresar abiertamente en la vida pública lo que hasta entonces sólo había dicho en círculos privados.

La transposición de este nuevo sentimiento del propio yo al terreno de la poesía no fue en modo alguno algo sencillo y evidente. Aun cuando se poseyesen las dotes necesarias para ello, o se creyese poseerlas, apenas si se emprendió un ataque a sangre fría contra las ideas tradicionales acerca de la esencia de la poesía. Antes al contrario, se descubrió posteriormente que las poesías que habían sido escritas por mero gusto o placer, para amigos o para la propia satisfacción, eran lo suficientemente buenas como para ser publicadas, como para sobrevivir el paso del tiempo, y que, aunque no se las había considerado como literatura, podían resistir airosamente la comparación con lo que entonces era estimado como tal, dando por supuesto, desde luego, que se estimase que ésta, la literatura, había llegado a la sazón, como todo, a su punto más bajo. Podemos estar seguros de que un Catulo pensó y obró de esta manera. Lo provocador de su obra no radica en el acto mismo de escribir, sino en el de publicar lo escrito. Sin embargo, una vez que este nuevo camino hubo sido recorrido con éxito, pudieron otros pensar desde un primer principio en la publicación de sus obras, lo que tuvo como consecuencia una actitud radicalmente distinta: ahora podía cualquiera dedicarse a escribir poesía personal para el público, lo mismo que antes se había escrito un poema épico o una tragedia. Acababa de nacer una nueva forma literaria.

De todos modos, la poesía personal no podía ser compuesta de la misma manera que, por ejemplo, una epopeya o una pieza escénica. La prioridad de los elementos integrantes era aquí inversa. El poeta personal no podía empezar su tarea con el plan preconcebido de escribir un poema o una obra teatral y buscar seguidamente un tema apropiado, para elaborarlo después literariamente (un procedimiento éste que es común y corriente cuando se ejerce la literatura de manera artesanal), sino que para él se alzaba como origen y fuente la situación que provocaba el poema. Y precisamente aquí radicaba la principal dificultad de la poesía personal y de su creador. Mientras tuviese que resolver una crisis íntima, o bien le turbase o excitase cualquier fenómeno de su mundo circundante, por manera que sintiese el deseo de dar forma permanente a esta experiencia por medio de un poema, no se presentaba esta problemática. Mas ¿cómo podía mantenerse también en los tiempos subsiguientes el tono personal apremiante que justificaba la dicción precisa y disciplinada en forma de verso, si todo cuanto pudiese ocurrírsele al poeta había sido dicho ya poco antes y de forma excelente? Los viejos y siempre repetidos temas —amor, odio, muerte— podían ser variados, desde luego, infinitamente, bajo la condición de que la capacidad receptiva y la técnica poética siguiesen desarrollándose. Los poetas de la era augustea se sintieron inclinados a limitarse a estos temas, y dentro de este campo acotado atendieron antes al perfeccionamiento de la técnica que a la profundización de la sensibilidad.

*Los poetas y sus obras*

En la literatura clásica de los romanos, el concepto de «poesía personal» abarca:

1. casi todo lo que se ha conservado de Catulo (en total unos 116 poemas, casi 3.000 versos, aunque algunas de las piezas más largas apenas si pueden ser asignadas a este campo);
2. el *Catalepton* (15 poemas de diversos metros, con un total de 224 versos) y las *Églogas* de Virgilio (10 poemas en hexámetros, con un total de 829 versos);
3. la totalidad de la obra de Horacio que ha llegado hasta nosotros (1 libro de *Epodos* = 17 poemas; 4 libros de *Odas* = 103 poemas; 2 libros de *Sátiras* = 18 ensayos en verso; 2 libros de *Epístolas* = 23 ensayos en verso, entre ellos el *Ars poetica),* con excepción, desde luego, del *Carmen saeculare;*
4. toda la obra conservada de Propercio (4 libros de *Elegías* = unos 100 poemas, con casi 4.000 versos);
5. la colección de poemas elegíacos que es designada comúnmente como *Corpus Tibullianum* (3 libros, divididos a veces por los editores en 4 = 35 *Elegías,* con unos 1.900 versos en total), con excepción del *Panegyricus Messallae* (3, 7 o 4, 1), compuesto en hexámetros;
6. una tercera parte, aproximadamente, de la obra conservada de Ovidio (3 libros de *Amores* = 50 elegías; 5 libros de *Tristes* = 52 elegías —el libro 2 contiene un solo y único poema de 578 versos—; 4 libros de *Epistulae ex Ponto* = 48 elegías);
7. poemas aislados, como las *Priapea* (una colección de 85 poemas, principalmente endecasílabos y elegías, dos de ellos atribuidos a Tibulo, tres a Virgilio, uno a Ovidio y el resto compuesto verosímilmente durante la época de Augusto y reunido en florilegio el siglo I d. d. C.) y las *Elegiae in Maecenatem.*

Añádense a ello los fragmentos de un puñado de poetas cuya pérdida, por lo que podemos sospechar, no es muy de lamentar (Calvo, Cinna, Mecenas mismo y unos pocos más). La pérdida casi total de la poesía de Cornelio Galo (de quien poseemos únicamente un pentámetro que pueda ser considerado con seguridad como obra suya), es, por el contrario, mucho más grave.

Prescindiendo de algunas piezas anónimas dentro de la citada lista, que probablemente proceden de la época posterior a Augusto, podemos comprobar la existencia de una clara línea básica de desarrollo, que comienza en Catulo y se extingue algunos años después de la muerte de Horacio (8 a. C.). En este tiempo, Ovidio se prepara ya a abandonar la poesía perso-

nal en favor de la epopeya y el poema didáctico; las *Tristes* y las *Epistulae ex Ponto* son más bien un prólogo tardío que una continuación de la tradición. Y justamente también en este momento abandona Propercio en su libro 4.° la poesía personal para dedicarse a la didáctico-etiológica, al estilo de Calímaco.

El término «personal» caracteriza con ello un movimiento que se extendió a lo largo de tres cuartos de siglo y que recibió su cuño propio a través de una determinada actitud intelectual y no por obra de un estilo literario determinado. Dicho movimiento quebrantó las fronteras tradicionales de los géneros literarios e impregnó numerosos escritos que llevan tradicionalmente diversas designaciones: «líricas» (Catulo, 1-60; Horacio, *Odas* y *Epodos),* «elegía» (Catulo, 65-116, la mayoría de las cuales son llamadas más frecuentemente «epigramas elegíacos»; Propercio; Tibulo; Ovidio, *Amores, Tristia, Epistulae ex Ponto),* «sátira» (Horacio, *Sátiras),* «bucólica» (Virgilio, *Églogas),* y además obras para las que no existe un nombre genérico establecido (las *Epístolas* de Horacio; el *Catalepton,* atribuido a Virgilio).

Esta lista contiene una gran parte de la poesía romana de la época clásica. No están incluidas en ella, debido a una diferencia claramente perceptible y demostrable con muchas razones, aquellas obras que constituyen el resto de la poesía elegíaca y hexamétrica de Virgilio y Ovidio. La *Eneida* y las *Metamorfosis,* así como los poemas de mayor longitud del *Appendix Vergiliana* pertenecen a la tradición del poeta en cuanto narrador; los *Fastos,* el *Ars amatoria,* etc., a la del poeta en cuanto maestro o pedagogo. Por lo demás, las etiquetas convencionales no son aplicables en el caso concreto de Ovidio: las *Metamorfosis* por ejemplo, aunque sean *prima facie* una obra narrativa, deben también mucho a la tradición de la poesía personal; los *Fastos,* y especialmente el *Ars amatoria,* aunque pertenecientes nominalmente a la tradición didáctica, son a su vez difícilmente separables de la poesía amorosa de Ovidio debido a su temática, su actitud y su tono general. Las *Heroidas,* por último, sólo pueden ser clasificadas con mucho esfuerzo dentro de uno de los géneros tradicionales, y lo mismo puede decirse de otras obras del período clásico: la *Eneida,* por ejemplo, pertenece —lo mismo que el breve poema épico de Catulo, c. 64— al género épico, pero ninguna de ambas obras es una creación épica dentro de la tradición estrictamente impersonal de la epopeya griega, del mismo modo que ninguna de ambas se atiene exactamente al estilo tradicional elevado propio de la antigua poesía épica romana. La *Ciris* y el *Culex* —dos obras del *Appendix Vergiliana*— evidencian algún parentesco con el epilion de Catulo (c. 64), pero son sin embargo, en su estructura, menos personales, y no contienen nada que fuera comparable al «realismo» irónico de Catulo (por ej. en la pintura de Ariadna a la orilla del mar, versos 52-70). Y por último, la obra de Lucrecio *De rerum natura,* que es, por su género, un poema

didáctico, pero que se diferencia sin embargo, por su estilo, del *Ars amatoria* e incluso de las *Georgica*. Así pues, nos vemos confrontados con el hecho de que la división según los géneros acarrea no pocas dificultades en la poesía romana de esta época, de otro modo que en la literatura griega.

### *La línea de desarrollo*

La línea de desarrollo que va desde Catulo hasta Ovidio puede ser trazada sin esfuerzo alguno. Al comienzo se alza un estilo que es consciente y deliberadamente apoético y hasta aliterario. Como el poeta habla en nombre propio y expresa sus sentimientos personales sobre cosas que le emocionan o conmueven fuertemente, no puede emplear el estilo elevado tradicional. En la poesía antigua, este estilo pertenece al mundo irreal e intemporal, al mundo público de la epopeya y la tragedia. Es un obstáculo para cualquier expresión auténtica y directa. En su lugar, Catulo emplea un estilo que puede ser característico como lenguaje cotidiano levemente estilizado.

Creemos escuchar al poeta de manera directa e inmediata cuando interpela a un amigo, a un enemigo o a sí mismo. Los poemas breves de Catulo, los poemas de amor y los que tratan de la vida, están levantados por encima de su contexto cotidiano originario por obra de la intensidad de sentimientos que encierran y por la habilidad con la que un joven excepcionalmente dotado es capaz de expresar sus sentimientos en palabras claras y sencillas. Sólo andando el tiempo [6] se percató de que lo que había escrito podía reivindicar el derecho de ser considerado como poesía, y en las postrimerías de su breve vida publicó sus poemas, o al menos aquellos que debían integrar su obra, más o menos tal y como los había escrito originariamente, y logró hacer valer su reivindicación.

Los poetas posteriores supieron naturalmente desde un comienzo lo que hacían, ya que conocían bien las posibilidades del nuevo estilo. Por ello se vieron colocados ante la tarea de defender una ilusión: pretextaron escribir versos de ocasión, una carta a la amada o a un amigo, pero en realidad escribían para la gran masa del público. Procuraron despertar la impresión de que escribían tal y como acostumbraban a hablar, pero al mismo tiempo escribieron de forma cada vez más amanerada.

El único que consiguió mantener en pie esta ilusión fue Horacio. Él fue capaz de hacer aparecer como su tono conversacional propio el estilo complejo, muy alejado de una charla corriente y cotidiana, propio de las *Odas*, logro éste cuya asombrosa originalidad no apreciamos hoy en todo su valor, ya que su tono se aproxima mucho al que es usual en la lírica

[6] C. 1, 1; v. más abajo, págs. 288 y s.

moderna. El tono de Horacio es más grave que el de Catulo; contempla la vida desde un punto de vista moral y espera de sus oyentes que se esfuercen en meditar sobre el sentido profundo de lo que él les dice, y que al mismo tiempo se percaten de la casi constante ironía de sus palabras.

Por otra parte, los elegíacos emprendieron un camino verdaderamente impracticable con su intento de permanecer lo más cerca posible del tema principal de Catulo, el tema del amor apasionado. Y ello porque exigieron del lector que aceptase plenamente todos los presupuestos por ellos defendidos: que el amor es importante, que debe permitírsele desplazar a todo lo demás en la vida, y sobre todo que puede ser constante y fiel, ideas todas ellas que según la mentalidad antigua, contradecían las normas de la sensatez más elemental. Propercio fue quien mayor éxito alcanzó con una forma de hacer poesía muy personal, erudita y fuertemente manierista. Mas como la habilidad dramática de un Horacio no era su fuerte, no consiguió mantener en pie, ni siquiera durante un poema entero, la ficción de que era él mismo quien hablaba directamente. Tibulo intentó revalorizar versos, mediocres en el fondo, dentro de la tradición de Catulo, combinando esta tradición con la de la poesía bucólica (conservada sólo en las *Églogas* de Virgilio, pero, según parece, introducida en la elegía por Cornelio Galo). Ovidio se atuvo, lo mismo que Propercio, al amor ciudadano; su aportación consistió en que desenmascaró el estilo con elegante burla, y ello de manera tan definitiva que después de él fue ya realmente imposible escribir elegías amorosas.

### *Catulo y la tradición romana de la paraliteratura*

La poesía de Catulo se nos antoja tan fresca, inmediata y espontánea que olvidamos con facilidad el hecho de que poemas como los suyos sólo pueden surgir en el seno de una sociedad en la que el manejo de la lengua se ha convertido en un arte extremadamente consciente, espectacular y sumamente refinado. La decadencia política no basta por sí sola como fuente de impulsos para la poesía personal; ésta sólo es posible, por el contrario, en una esfera en la que el individuo ha aprendido a expresarse como tal individuo.

No es necesario recalcar aquí que la sociedad romana había alcanzado en la época de César un grado insólitamente elevado de capacidad expresiva cultivada y refinada. El hecho de que, por otra parte, fuese también una sociedad en la que el individuo aprendió a expresarse también individualmente, sólo puede deducirse de forma harto escueta y limitada de las formas literarias tradicionales. La voluminosa correspondencia de Cicerón ofrece, desde luego, material muy valioso al respecto, ya que hallamos en

ella, junto a escritos puramente formales de contenido político, numerosas piezas de carácter personal e íntimo que nos presentan una imagen bastante precisa de la lengua escrita cotidiana e informal propia de los romanos cultos de esta época, y ofrecen con ello un módulo de comparación con el latín de los poemas de Catulo. El fin es el mismo en ambos casos: despertar en el lector la ilusión de que escucha al escritor de manera inmediata y directa.

Las diferencias radican más en la estructura que en el estilo. Las producciones de Catulo, aun cuando pretextan ser simplemente cartas, evidencian los rasgos arquitectónicos característicos de un poema bien construido. Un poema debe poseer una coherencia interna que no es exigible en el caso de una carta: tiene que conformarse con dar expresión a un tema determinado. La exposición de los pensamientos puede seguir la lógica rectilínea de la prosa (como ocurre en la mayoría de los poemas 65-116), pero también una lógica poética de tinte más emocional, de acuerdo con la cual el poema rodea y envuelve el tema, escudriña sus posibilidades con rica fantasía y retorna al cabo a su punto de partida, de forma que el último verso de un poema de Catulo retoma con frecuencia el verso inicial. Pero un poema posee, además de una estructura lógico-sintáctica, otra de carácter métrico-rítmica. La ilusión del habla inmediata, salida de labios del poeta, es con ello doble: bajo la superficie de esta forma literaria en apariencia tan espontánea se ocultan, por una parte, las complejas normas lingüísticas de una sociedad de refinada cultura —una carta de Cicerón, tanto como un poema de Catulo, ponen en evidencia esa cualidad que los romanos designan como *urbanitas*—, y, por otra, también las convenciones y los logros de una tradición literaria muy rica y variada.

El tono conversacional, conscientemente no literario, de los poemas breves de Catulo, hace aparecer como equívoca y falsa la caracterización de dichos poemas como «líricos». Bien es verdad que tres de los poemas (c. 11, 34 y 51, este último una traducción de un poema de Safo) continúan las formas tradicionales de la lírica griega, pero son una excepción. Aunque era evidentemente un conocedor consumado de la literatura griega, Catulo evitó también evidentemente las formas tradicionales de la lírica helénica. La designación de *lyricus* no es empleada tampoco por ningún escritor antiguo para calificar a Catulo, hasta San Jerónimo, y en éste se trata probablemente de un error [7]. La ambición de Horacio consistió, por el contrario, en ser contado *inter lyricos* (c. 1, 1, 35), y Quintiliano, que incluye a Catulo entre los autores de «poesía yámbica», le hace también este honor, con la observación adicional de que es «más o menos el único poeta romano que merece la pena de ser leído» [8].

[7] Jerónimo, *Chronicum*, sobre el año 87 a. C.

[8] *Institutio oratoria*, 10, 1, 96.

Si Cicerón dijo que aunque volviese a vivir otra vez no encontraría tiempo para la lectura de los poetas líricos [9], se refiere a los líricos griegos, que representaban para él una parte oscura e insignificante de la literatura griega. No obstante, puede suponerse *a fortiori* que se habría expresado en los mismos términos sobre Catulo y los neotéricos. Para él, poesía significaba exclusivamente poema épico y drama, todo lo más también poema didáctico, y jamás ocultó su entusiasmo por estos géneros literarios. Cuando, en el año 62 a. C., defendió ante los tribunales al poeta Arquías, concluyó su discurso de defensa con una vehemente apelación en favor de la poesía como ocupación por demás útil e importante.

Esta actitud pragmática de Cicerón puede provocar nuestra sonrisa. La tarea propia de Arquías era, naturalmente, perpetuar para la posteridad las gestas y los actos de los hombres famosos, y a la sazón se rumoreó incluso que proyectaba escribir un poema sobre el consulado de Cicerón (cuando la cosa quedó en proyecto fue el mismo Cicerón quien escribió el poema). Por otra parte, Cicerón no era un hipócrita. Si habla de la profunda huella que la poesía deja en él, no tenemos razón alguna para no dar crédito a sus palabras. Él mismo había escrito poesía en su juventud, y puesto en versos latinos, entre otras obras, los *Phainomena* de Arat. Su predilección iba dirigida, por tanto, al estilo elevado, pero cita igualmente a los poetas cómicos, y probablemente habría concedido también a la comedia la calidad de género literario digno de ser tomado en serio al menos en las horas de ocio. Cuando César llamó a Terencio un «Menandro a medias», a quien sólo falta la *vis comica*, expresó sin duda alguna la opinión general de que la comedia pertenece también a la literatura, y es con ello una forma a la que pueden ser aplicados módulos críticos serios.

Otro elemento tradicional es representado por diversos géneros menores, a los que podría calificarse quizás de géneros «paraliterarios». Uno de ellos es la sátira. Los romanos la consideraron como una forma literaria genuinamente romana y estimaron a Lucilio como su creador. Pero Lucilio era un individualista que se anticipó con mucho a su tiempo, y por ello fue un individualista sin seguidores. Otra forma paraliteraria fue esa concentrada expresión poética, expresada por lo general en dísticos elegíacos, que los griegos llamaban epigrama. Su función consistió originariamente en conservar para la posteridad, en una inscripción, una persona o un acontecimiento. Esta finalidad originaria del epigrama se mantuvo siempre viva y presente durante la Antigüedad, y aunque también los poetas compusieron epigramas, parece que entre los romanos se trató más bien de una forma literaria en la que se ejercitaron los diletantes cultos en algún rato de ocio (Cicerón cita con aplauso algunos epigramas de Ático [10] —que evi-

[9] Séneca, *Epistulae morales*, 49, 6.

[10] *Ad Atticum*, 1, 16, 15 (julio del año 61 a. C.).

dentemente alababan a Cicerón—, y vio en ellos una cierta compensación de la ausencia de una obra detallada y minuciosa, redactada en estilo elevado y procedente de la pluma de uno de los poetas profesionales. Él mismo escribió también, al parecer, algún que otro epigrama) [11]. Además, el epigrama romano se distinguió por dirigirse hacia las cosas reales y cotidianas. Y cuando no estaba al servicio de un fin concreto y determinado debía ser sobre todo ingenioso.

Se ha afirmado hace poco [12] que el epigrama elegíaco es en mayor medida genuinamente romano, y está menos influido por la tradición griega que las demás formas de la poesía personal, menos sobre todo que la elegía augustea. Si se parte del arraigo del epigrama romano en el suelo de la vida real, tal afirmación no es en modo alguno injustificada. Pero quizás podría decirse, más certeramente aún, que parece haber sido una forma (como las utilizadas por Lucilio) en la que era lícito prescindir de un estilo poético expreso, dicho brevemente: una forma en la que era menos necesario escribir en el estilo de un poeta profesional. Por supuesto que cualquiera tenía plena libertad para escribir, si se le antojaba, un epigrama en el mejor modo griego, como nos lo muestra por ejemplo la adaptación, del todo helenística, que un epigrama de Calímaco (el número 41) procedente de la mano de Lutacio Catulo [13]:

*Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum*
*devenit. sic est, perfugium illud habet...*

(Mi corazón ha huido; creo que ha corrido de nuevo hacia Teótimo. / Sí, allí ha encontrado refugio.)

Por otra parte, la forma epigramática resulta especialmente adecuada para dar estructura métrica a una expresión que sin dicha estructura habría sonado como pura y simple prosa. Así, en un dístico destinado a la tumba de una joven se dice [14]:

*Ut rosa amoena homini est quom primo tempore floret,*
*quei me viderunt, seic ego amoena fui.*

(Así como la rosa es graciosa para el hombre cuando florece, / así también fui graciosa yo para quienes me vieron.)

---

[11] V. Plinio, *Epistulae*, 7, 4, 3-6; cf. 5, 3.

[12] D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge (Mass.), 1969, págs. 137-169.

[13] *Fragmenta poetarum Latinorum*, ed. cit., pág. 43.

[14] *Carmina Latina epigraphica (Anthologia Latina, Pars posterior)*, ed. de F. Bücheler, Leipzig, 1895-97, núm. 967 (siglo I a. C.).

Idéntica dignidad sencilla irradia el conocido epitafio para Claudio, escrito en senarios o trímetros yámbicos [15]:

*Hospes, quod deico, paullum est, asta ac pellege:*
*heic est sepulcrum haud pulcrum pulcrai feminae.*

(Caminante, lo que digo yo, poco es. Detente y lee: / Aquí está la no hermosa tumba de una hermosa mujer.)

Junto a ello hubo un sinnúmero de otras formas poéticas menores (llamadas por los romanos *versiculi),* que se encuadraban igualmente en la zona fronteriza situada entre la verdadera poesía y la poesía cotidiana y trivial: metros yámbicos y trocaicos al estilo del poeta griego Arquíloco y también yambos «cojos», que comúnmente fueron relacionados con el nombre del famoso poeta griego Hiponax, conocido por la violencia de sus invectivas. La función de esta paraliteratura parece haber consistido tanto en parodiar a los vivos como en ensalzar la memoria de los muertos.

Por desgracia, los testimonios conservados no bastan para proporcionarnos conocimientos seguros hasta en el detalle. De todos modos podemos suponer que el endecasílabo en parte yámbico y en parte trocaico por el que Catulo mostró una predilección tan especial (40 poesías en c. 1-60) y al que llamó *endecasyllabus,* pertenecía lo mismo que el yámbico «cojo» a aquellos metros empleados por los autores romanos de versos de burla y escarnio. Además eligió, en la segunda parte de su colección y siguiendo asimismo una tradición declaradamente «antipoética», el dístico elegíaco. Con otras palabras: mientras que, por ejemplo, los poemas breves de Levio, aunque él mismo los calificase de «poemas burlescos sobre el amor» *(erotopaegnia),* están escritos de manera decididamente poética y proclaman una pretensión literaria, las piececillas en verso de Catulo (*nugae,* «juegos», las llama él al presentarlas al público —c. 1—) anuncian abiertamente y con intencionado descuido su pertenencia a lo que hemos llamado en estas líneas la «paraliteratura».

Función del poema número 50 es, evidentemente, exponer el origen de la colección. Quizás fue escrito para ésta; si no fue así, las líneas originarias, dirigidas a Licinio Calvo, fueron modificadas y reelaboradas con vistas al público lector, de manera que puede decirse: «Así comenzó todo» (v. 1-6):

*Hesterno, Licini, die otiosi*
*multum lusimus in meis tabellis,*
*ut convenerat esse delicatos.*

[15] *Carmina Latina epigraphica,* ed. cit., núm. 52 (siglo II a. C.).

*scribens versiculos uterque nostrum*
*ludebat numero modo hoc modo illoc,*
*reddens mutua per iocum atque vinum.*

(Ayer, Licinio, por pasatiempo / hemos disfrutado en mi mesa, / porque deseábamos entretenernos refinadamente. / Ambos escribimos versos, / jugamos ora con este, ora con aquel metro / compitiendo mutuamente por juego y por vino.)

En aquel círculo de jóvenes modernos al que se unió tan estrechamente Catulo, había muchos capaces de componer un epigrama en verso o de redactar una sátira breve e ingeniosa. Algunos de ellos eran excelentes conocedores de la poesía, hombres que habían leído a Calímaco y sabían apreciar debidamente una refinada traducción latina de un no menos refinado original griego, como por ejemplo la traducción, hecha por Catulo, del *Rizo de Berenice* (c. 66) de Calímaco; hombres que se sentían atraídos por el ideal calimaqueo de una poesía en la que ironía y precisión técnica sustituían la grandilocuencia huera, y que intentaban ellos mismos escribir poesías que correspondiesen a este ideal [16]; pero hombres también que conocían a su Safo, su Alceo y su Arquíloco, y que eran conscientes de poseer una cultura muy próxima a la suya, en la que se había escuchado ya la voz de individuo en la poesía antes de que fuese desplazada por la gran forma pública del drama y por el desarrollo de la prosa o reducida al menos al rango inferior de un placer puramente privado (esta voz reapareció luego en la literatura helenística, si bien sólo en esa «poesía personal» curiosamente estereotipada y despersonalizada en la que gustaba de poner a prueba su talento el poeta-erudito de aquella época, inmerso en un vacío cultural). Seguramente procuró un enorme placer a Catulo y a sus amigos el haber tropezado, por así decirlo casualmente, con la ocurrencia de aplicar su maestría técnica, su cultura literaria y su vitalidad creadora —nacida del sentimiento cierto de ser jóvenes rebeldes contra una sociedad crepuscular y corrompida— a las formas de la paraliteratura y de crear con ellas algo nuevo, desde donde la voz del individuo hablaba con una elocuencia desconocida hasta entonces.

Si muchas de sus creaciones en verso eran más descaradas de lo que permitían las reglas y convenciones literarias tradicionales, la respuesta era, naturalmente, que su intención no era en absoluto escribir literatura. Muchos poemas trataban temas poco edificantes, pero en una sociedad que sabía estimar el ingenio y la gracia y estaba orgullosa de su tolerancia resultaba muy ingrato y difícil renunciar a tales exabruptos aniquiladores;

[16] Así el mismo Catulo en c. 63 *(Attis)* y c. 64 («Las bodas de Peleo y Tetis»). De muy parecido carácter era indudablemente la *Smyrna* de Helvio Cinna.

*Hércules atormentado por amorcillos.* 50-75 d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.*

más aún: era posible incluso pensar en publicar estos poemas breves, magistrales, plenos de auténtico sentimiento, a veces osados, a veces despiadadamente crueles, verdaderamente personales, y exigir al mismo tiempo que fuesen tomados en serio como meras diversiones dignas de ser publicadas.

Sobre este telón de fondo —por una parte la tradición paraliteraria, por otra una renovada e intensa experimentación con formas poéticas serias— aparecen los poemas a Lesbia bajo su verdadera luz. En primera línea pertenecen a la tradición de la paraliteratura. Constituyen una proclamación apasionada, y sin embargo elegante y refinada, de los amoríos del poeta con la esposa de otro hombre, presentada siempre con un hálito de ironía, con una exposición irónica de la *doctrina* que otorga al conjunto un barniz ingenioso sin ocultar nunca del todo los sentimientos subyacentes bajo la misma superficie.

Al comienzo nos sale al paso el voluntario abandono en brazos de una ilusión (c. 5):

*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,*
*rumoresque senum severiorum*
*omnes unius aestimemus assis.*

(Vivamos, Lesbia mía, y amémonos / y no demos un adarme por las censuras / de los viejos demasiado severos.)

Pero muy pronto surgen dificultades. La relación amorosa, tan fríamente iniciada, es disuelta con la misma frialdad cuando Lesbia pierde el interés en ella (c. 8):

*Miser Catulle, desinas ineptire,*
*et quod vides perisse perditum ducas.*

(Pobre Catulo, deja de ser un necio / y da por perdido lo que perdido ves),

para ser reanudada más tarde (¿o acaso no fue disuelta nunca del todo?) (c. 107):

*Si quicquam cupido optantique obtigit umquam*
*insperanti, hoc est gratum animo proprie.*
*quare hoc est gratum nobis quoque, carius auro,*
*quod te restituis, Lesbia, mi cupido.*

(Si alguien recibe lo que añora y anhela, / mas apenas espera, su corazón queda lleno de gratitud. / Así también estoy yo lleno de gratitud; más caro que el oro / es para mí, Lesbia, el que te entregues a mí, que te deseo con pasión.)

Pero los renovados lazos derivan hacia un trastorno recíproco, que Catulo expresa una y otra vez en versos (c. 70, 72, 75, 76, 87), utilizando la disciplina verbal y métrica de éstos para controlar con rigor cada vez mayor las tensiones emocionales de su espíritu, hasta que halla la fórmula más sencilla y perfecta (c. 85):

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.*
*nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

(Odio y amo a un tiempo. ¿Preguntas quizá por qué lo hago así? / No lo sé; mas siento que así sucede, y padezco tormento.)

La despedida definitiva se consuma en un poema que Catulo escribió verosímilmente como una renuncia pública después de que todo había concluido entre ambos amantes. En dicho poema ruega a un par de amigos,

quizás porque él mismo no se sienta con fuerzas para presentarse personalmente ante ella, que transmitan a la amada «un par de palabras claras» (11, 17-24):

> Que se largue de una vez y viva con sus amantes, / trescientos tiene a un tiempo en los brazos / y no ama de veras a ninguno, sino que a todos los convierte poco a poco en tullidos. / Que no cuente más, como ha hecho hasta ahora, con mi amor, / que por su culpa yace tronchado como la flor al borde de la pradera, cuando el arado / la ha rozado al pasar.

Ya escriba Catulo sobre sí mismo, sobre su mundo en torno o sobre el mundo de los mitos y las aventuras amorosas míticas, siempre vibra en su voz un tono irónico. Su ironía es en ocasiones amarga y corrosiva, cuando la rabia y el enojo parecen arrebatarle el dominio de sí mismo. En otras ocasiones (como por ejemplo en algunas de las poesías amorosas más felices o en las piezas más despreocupadas de las que podrían llamarse quizás crítico-sociales), esta ironía desciende casi hasta lo extravagante. De nuevo en otros casos sirve para crear una distancia entre el poeta y su narración, como advertencia (éste es el caso concreto de *Attis* y de la *Boda de Peleo y de Tetis*) de que el poeta no se alza plena y totalmente tras el hecho narrado: ni se identifica plenamente con la situación mítica, ni quiere que lo hagan sus lectores. Su técnica recuerda al famoso *Verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento) de Bertolt Brecht.

Pero pese a este tono irónico subyacente (y paradójicamente debido con frecuencia a él) podemos perseguir a lo largo de la obra cómo Catulo prueba nuevas posibilidades para expresar sus sentimientos en forma de versos. Para él no era un mero juego, como para los poetas de la *Anthologia Graeca* (y al parecer también para Levio), un juego cuya justificación radica en primera línea en lo que Ezra Pound llamó en cierta ocasión «la danza del intelecto en el tumulto de las palabras» [17]. Lo que convirtió la poesía de Catulo en poesía personal fue, antes que otra cosa cualquiera, el hecho de que aquello que narraba en ella (de manera muy diversa: uno de los rasgos característicos más sorprendentes de la colección es su variedad) era para él algo de vital importancia.

### *Los neotéricos: el «catalepton»*

Catulo pertenecía, si no a una escuela, sí a un grupo de jóvenes modernos que se dedicaban con entusiasmo a la poesía. Los testimonios llegados hasta nosotros (sólo breves fragmentos) nos proporcionan la impresión de

[17] *Literary Essays*, ed. de T. S. Eliot, Londres, 1954, pág. 25: «The dance of the intellect among words».

que dichos poetas se entregaron predominantemente a la composición de aquellas complejas obras maestras en miniatura a las que modernos eruditos han dado el calificativo de «epyllion» [18]. Conocemos un sinnúmero de tales poemas épicos mínimos, y probablemente hubo muchos poetas que no necesitaron temer la comparación con Catulo cuando se trataba de componer un verso o de estructurar y dar forma a un mito de manera tal que que pareciese surgir directamente, en su configuración métrica, de los tiempos pasados. Sin este fuerte interés por la cara técnica del quehacer poético la poesía personal no habría alcanzado probablemente en Roma la importancia notable que logró.

Suele aceptarse generalmente que Cicerón pensaba en este círculo cuando, en el año 50 a. C. y durante su viaje de retorno desde Cilicia (donde había sido gobernador), escribió una carta a su amigo Ático en la que le notificaba su feliz arribada al puerto de Brundisium, para seguidamente, y arrebatado sin duda por el júbilo del momento, estampar sobre el papel un hexámetro espondeo en el mejor estilo catuliano, con la observación de que Ático puede venderlo si así lo desea como obra suya propia a cualquiera de los miembros de la joven vanguardia (7, 2). Trátase de una apostilla llena de humor: la palabra griega *neoteroi* designa no sólo la generación joven, sino que tiene también un tono subyacente revolucionario [19]. ¿Había leído Cicerón en Cilicia a los poetas de vanguardia? ¿O era su frase, quizá, un signo de que el espíritu de afectuosa indulgencia con respecto a la juventud, puesto de manifiesto por él desde el proceso judicial contra Celio Rufo, no le había abandonado aún? Un par de años más tarde, el tono es ya un tanto más áspero: tras una cita de algunos versos de Ennio, acompañados de cálido elogio, observa Cicerón que Ennio es despreciado por estos «admiradores de Euforión» [20]. Lo mismo que el pasaje citado anteriormente, este último nos comunica también la impresión de que Cicerón piensa en el hexámetro de estilo elevado (Euforión era un poeta helenístico conocido como autor de epilios eruditos); si acaso Cicerón comprendió o no que lo verdaderamente revolucionario en la obra de Catulo y sus amigos radicaba en el terreno de la poesía personal, es cosa que no podemos determinar hoy con certeza [21].

Los fragmentos de los *neoteroi* menores —Licinio Calvo, Helvio Cinna, Furio Bibáculo, etc.— son demasiado breves como para permitir un juicio crítico. Propercio parece tender a colocar a Calvo, como autor de poesías

---

[18] Utilizado por vez primera por M. Haupt en un ensayo sobre *Las bodas de Peleo y de Tetis* de Catulo, 1855 (en *Opuscula*, Leipzig, 1876, tomo 2, págs. 67-89).

[19] Cf. el correspondiente verbo *neoterizein*, «meditar novedades» y también «azuzar desórdenes».

[20] *Tusculanae disputationes*, 3, 45.

[21] En este contexto suele citarse además un tercer pasaje de Cicerón (*Orator*, 161). Pero muy verosímilmente está aquí empleada la expresión de *poetae novi* en un sentido general.

amorosas, al mismo nivel de calidad de Catulo (Calvo aportó probablemente una cierta contribución al desarrollo de la elegía latina), pero el juicio general de la Antigüedad parece ver en él más bien un aficionado con dotes notables, un orador con cierto «flair» para la poesía. Suetonio nos narra que atacó a César, y dos fragmentos de sus poesías difamatorias han llegado hasta nosotros (una de ellas está dirigida contra César, la otra contra Pompeyo). Al igual que Catulo, parece haber compuesto poesías epitalámicas y, por supuesto, también un «epyllion», una *Io* (poseemos de él, además, seis versos sueltos carentes de conexión).

Los restantes neotéricos presentan el mismo cuadro. Su importancia radica en el hecho de que llevaron la poesía hasta los años cuarenta, de manera que hay razones para suponer que ésta existía como fuerza viva cuando Virgilio llegó a Roma y comenzó a escribir y cuando Horacio regresó a la urbe tras sus aventuras en el campo de batalla de Philippi, unos quince años después de la muerte de Catulo.

Entre las obras que la tradición ha conservado como virgilianas hay unas quince poesías que constituyen la colección llamada comúnmente *Catalepton* (y a veces también *Epigrammata*). Tres de ellas (las números 6, 10 y 12) emplean yámbicos puros (el metro de Catulo, c. 4 y 29), tres yámbicos cojos (2, 5, 12; metro empleado por Catulo en ocho poesías), ocho dísticos elegíacos, una (la número 13) la forma epódica (trímetro yámbico y verso de dos metros en alternancia). Un poema (número 10) es una fiel parodia de Catulo, c. 4 (del famoso *Phaselus ille, quem videtis...*) y también en otros se hallan evidentes ecos catulianos. Los poemas forman un conglomerado harto abigarrado; algunos son oscuros, uno (el número 13) obsceno. Cuántos (si es que alguno puede) han de ser estimados como obras de juventud de Virgilio, es asunto controvertido; para nosotros son importantes en cuanto ejemplos de paraliteratura en la generación posterior a Catulo. Sin duda alguna surgieron también durante la era augustea un sinnúmero de poemas de este género; así por ejemplo poseemos una colección titulada *Priapea* (85 poesías, casi todas endecasílabos y metros elegíacos de contenido predominantemente obsceno), así como tres fragmentos de poemas y algunos versos sueltos de Mecenas; de los demás sólo sabemos por referencias indirectas.

La tradición de la paraliteratura siguió viva, por lo menos, hasta la época de Plinio el Joven [22], aunque bien podemos suponer que para Plinio la redacción de tales *versiculi* y su recitación ante los amigos era poco más que una farsa burlesca y estéril. Las autocitas (7, 4, 6; 7, 9, 11) desenmascaran sus *versiculi* como lamentables engendros. Circunstancias distintas en el ámbito histórico y social apenas si habían dejado espacio para la verdadera poesía en las huellas de un Arquíloco; una cosa así no era tolerada

[22] *Epistulae*, 4, 14; 5, 3; 7, 4; 7, 9. Comp. 3, 1, 7.

ya por un orden social nuevo, mucho más duro y represivo. El desarrollo de la poesía personal en la época augustea no excluyó, por supuesto, a los meros aficionados (Sulpicia no era una poetisa profesional, sino una mujer enamorada con la capacidad de expresar sus sentimientos en forma de versos), pero creó nuevos módulos para la maestría técnica y la sinceridad moral que, aplicados a Plinio, hacen aparecer a éste como un simple, aunque elegante, diletante.

### *Las «Églogas» de Virgilio*

Las *Églogas* de Virgilio no son para el gusto de todos. Quien espere de la poesía la narración de una historia, la elucidación de un tema o la exposición de una situación moral, se verá defraudado. Ciertamente son las églogas virgilianas algo más que una simple adaptación de la tradición bucólica helenística, algo más que una mera imitación de Teócrito. En un realismo estilizado muestran no sólo un mundo campesino en el que los pastores rivalizan entre sí cantando y hacen minuciosas protestas de amor no correspondido —un mundo más cercano a la farsa que al ideal [23]—, sino que presentan también, elocuente y sin embargo moderadamente, la inocencia paradisíaca que Lucrecio había atribuido al canto de los pastores [24].

El mundo real y presente no está, sin embargo, demasiado lejano en momento alguno. Se dibuja ya en el horizonte de las églogas 1 y 9; en otro pasaje conjuran un nombre o una ilusión, por un instante, el escenario contemporáneo. Dicho en breves palabras: también las églogas son poesía personal. De todos modos, el elemento personal es muy difícil de captar. No estamos nunca del todo seguros de qué personajes y caracteres de Virgilio pueden ser identificados con seres reales e históricos. Trátase a este respecto de un elemento más de los que constituyen esa característica singular de las poesías a la que ningún lector puede hurtarse y que ha contribuido de manera sustancial a su persistente popularidad (bien que no a su mejor comprensión) entre los lectores habituales de poesía. Quizás pueda considerarse esta colección como el camino del poeta para liberarse íntimamente de un problema personal, ya fuese éste de carácter artístico o producto de su medio ambiente. La dificultad consiste para nosotros en que Virgilio supera el problema limitándose a rehuirlo y retirándose al refugio de la literatura, antes que enfrentándose abiertamente con él. En cierto modo, las églogas merecen el calificativo de poesía escapista, ya que representan una huida de la realidad insoportable de la Roma de aquellos

[23] Véase la lamentación de amor de Coridón en la égloga 2.ª y la pugna entre los cantores rivales al comienzo de la égloga 3.ª.

[24] *De rerum natura*, 5, 1379-91.

años oscuros y dolorosos que siguieron al asesinato de César; una huida de la realidad hacia el arte, hacia un realismo extrañamente irreal en el que penetran constantemente las realidades groseras del mundo, de las que el poeta ha intentado escapar.

Los diez poemas ofrecen pocos puntos de referencia por lo que hace al orden temporal de su redacción. Las églogas 1 y 9 permiten suponer que surgieron entre el 41 y el 40 a. C. La égloga 4 parece haber sido escrita para ensalzar el consulado de Asinio Polio (año 40 a. C.), ya sea el niño, cuyo nacimiento es anunciado en ella, un hijo de Polio o no (durante largo tiempo se ha creído que este poeta profetiza el nacimiento de Jesucristo; la identidad del citado niño está todavía hoy fuertemente controvertida). Las restantes poesías resultan más fáciles de fechar. La égloga 8 es considerada comúnmente como una de las últimas, porque hace referencia a la victoria de Polio sobre los partos (39 a. C.) en sus versos 6-13. No obstante, como este pasaje carece de relación con el resto del texto, bien podría tratarse de una cortesía de Virgilio para con Polio, intercalada por aquél en el poema cuando lo retocó y preparó para su publicación. La égloga número 10 es fechada por algunos en los años 38-37 a. C. Una referencia contenida en el texto permite establecer una cronología relativa [25].

La forma en que fue publicada esta colección de poesías se basa evidentemente en un concepto general muy claro. Las églogas 1 y 9 constituyen un marco, estableciendo la conexión con el mundo externo de los acontecimientos de la época, que irrumpen en la paz idílica del mundo pastoril en ellas descrito y amenazan con destruirla. A la égloga 1 siguen dos poemas que se refugian de nuevo en el mundo ensoñador bucólico; en ellos no hay conflicto alguno, fuera del amor no correspondido y de los pastores que rivalizan entre sí con sus cantos. Tres poemas de tipo completamente distinto constituyen el núcleo de la colección (églogas 4 a 6). La 7 y la 8 retornan al mundo de las número 2 y 3, la 10 es una especie de epílogo.

La égloga 1, que es en sí un poema introductorio, un diálogo entre dos vecinos del mundo pastoril, debe ser considerada quizás también como la despedida de Virgilio de la poesía bucólica. Títiro, manumitido poco tiempo antes, y confirmado junto con otros en su posición de pastor o de colono en los predios en los que vivió largos años como esclavo, es el interlocutor de Melibeo, que fue expulsado de su país natal y se ve obligado a recomenzar su vida en tierra extraña. En los años posteriores a la batalla de Philippi era sin duda alguna cosa diaria el que un campesino perdiese su terruño (la tierra cultivable era necesitada para asentar en ella a los veteranos del ejército), mientras que otro podía zafarse de este triste destino porque tuvo suerte o buenas amistades. Si hemos de dar crédito al co-

[25] V. más abajo, pág. 298 sobre la égloga 3.ª.

mentador Servio [26], también Virgilio perdió en un principio su finca de labor, heredada de sus padres, para recuperarla más tarde gracias a los buenos oficios del poeta Asinio Polio, que era uno de los funcionarios responsables del reparto y asignación de las tierras. Ello no quiere decir, sin embargo, que Virgilio se haya querido retratar en Títiro o en Melibeo (si es que aparece él mismo en sus poemas, lo haría, en todo caso, en la persona del cantor Menalcas, égloga 9), pero las experiencias vividas y narradas por ambos son en cierto sentido las suyas propias, de forma que puede comprender y hacer suya la tragedia que ensombrece las vidas de estos hombres sencillos. El poema es un símbolo de la aniquilación del mundo de la niñez de Virgilio, una representación simbólica de la irrupción de la realidad contemporánea en el mundo feliz bucólico. De este modo al menos, según nos es lícito suponer, entendió el mismo Virgilio el poema cuando lo escribió. Al corregirlo para su publicación, para el primer puesto dentro de la colección, quiso quizás que fuese entendido (junto con la égloga 9) como manifestación simbólica de que este género de poesía no era posible ya, al menos no lo era ya para él. Virgilio puede envidiar, sí, a Títiro, por su sosegada pobreza, lejos de un mundo insensato (vv. 46-52):

*Fortunate senex, ergo tua rura manebunt,*
*et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus*
*limosoque palus obducat pascua iunco.*
*non insueta gravis temptabunt pabula fetas,*
*nec mala vicini pecoris contagia laedent.*
*fortunate senex, hic inter flumina nota*
*et fontis sacros frigus captabis opacum.*

(Feliz anciano, te quedan, pues, tus campos, / y para ti son lo bastante grandes, aunque la piedra desnuda / y la ciénaga con sus juncos fangosos inunde todos los prados. / Ni un insólito forraje dañará a las bestias preñadas / ni malignas epidemias de rebaños vecinos causarán desastres. / Feliz anciano, aquí junto a los ríos familiares / y a las fuentes sagradas hallarás umbroso frescor.)

Pero esta vida pertenece, para él, al pasado. Al mundo ensoñado y feliz de las églogas seguiría en las *Geórgicas* la vinculación íntima con las realidades de la vida rural itálica, con las duras y ásperas jornadas de trabajo tanto como la hermosura de esta forma de vida.

La égloga 2 se retira al mundo gozoso de los pastores. El poema, una habilísima imitación con ecos del *Polifemo* de Teócrito y lamentaciones trágicas en gran estilo [27], invita al lector a contemplar la modesta reali-

[26] Sobre la égloga 6, 1-13.

[27] Cf. el lamento de Ariadna en Catulo, c. 64, vv. 132-201.

dad de la vida campestre (que era sobradamente conocida de todos lo romanos) a través de los anteojos color rosa del romanticismo y del arte de la palabra; Virgilio intenta aquí, además, extender una elegante tradición literaria al tema vil, o al menos ajeno a la tragedia, de la pasión homosexual. Es testimonio de la fina ironía de las églogas el que Coridón permanezca insensible ante la belleza de la Naturaleza, que describe tan detalladamente.

La égloga 3, una competición entre dos pastores según el quinto Idilio de Teócrito (donde, como aquí, precede un intercambio, finamente estilizado, de rústicas agudezas), se retira más aún a un mundo que desaparece

Relieve en el brocal de un pozo, con una oveja amamantando al cordero. Hacia el 70 d. d. C. Viena, *Kunsthistorisches Museum.*

lentamente. Esta égloga fue escrita, sin duda, antes que la número 2: allí se dice que Dametas (un personaje de la égloga tercera) ha donado en el lecho de muerte sus flautas a Coridón, el amante infeliz de este poema (vv. 36-39). Para el lector moderno, la tercera égloga es indudablemente la pieza menos interesante de la colección. Confunde y aturde, en efecto, el modo en que la competición de los bucólicos cantores salta de un tema a otro, y las groseras burlas aburren pronto.

La cuarta égloga trata de «un tema algo más elevado» (v. 1: *paulo maiora canamus):* se trata de anunciar que es inminente una nueva era, una era de paz y de abundancia. El tema no soporta un examen serio y no lo pretende tampoco. Una comparación con la dura imagen realista que ofrecen las *Geórgicas* (en las que el hombre se halla en permanente lucha

contra un mundo circundante del todo hostil) desenmascara esta visión de una Edad de Oro adornada con los atributos convencionales del paisaje bucólico como pura y simple ilusión. Claro es que una tal comparación no es del todo leal. La situación de la cuarta égloga no permite un contacto directo con las brutales realidades de la vida, que habrían podido amenazar desde fuera, sí, el mundo de ensoñación, pero que no tienen lugar alguno en el poema mismo. La exaltación de la cuarta égloga invita además a una comparación con la exaltación de la quinta y la fantasía desbordante de la sexta. El tema de la quinta égloga es la muerte y la apoteosis del pastor Dafnis. Se ha supuesto durante largo tiempo que este encantador, hermoso poema es una alegoría de la muerte de César, a quien se le tributaron ya en vida honores divinos. Quizás debamos ver también en Dafnis a un amigo y protector del poeta (sorprende que no sea caracterizado como cantor). De todos modos, no parece insensato suponer que los poemas son una transposición bucólica de un círculo de poetas en torno a César, en el que los contemporáneos podían reconocer o sospechar la identidad de los personajes principales. La égloga sexta presenta una versión nueva de una fábula narrada por Ovidio [28]. En ella, Sileno es apresado y maniatado por dos mozalbetes llamados Cromis y Mnasilo (ambos nombres proceden de Teócrito) a quienes auxilia en esta tarea una muchacha llamada Aigle. Para lograr su libertad, canta para el trío una canción sobre la creación del mundo, además de una serie de fábulas, y entretejida en ellas la historia de cómo el poeta Galo llegó a escribir un poema a la manera de Hesíodo sobre la gruta grinea de Apolo. Pese a lo ameno y amable de la narración, resulta difícil entender el sentido del conjunto.

La séptima égloga nos devuelve al ya conocido mundo pastoril. Dafnis vive todavía, e invita a Melibeo (el desterrado de la égloga primera, que aparece aquí como narrador) a presenciar la competición entre Coridón (el cantor de la égloga segunda) y el pastor Tirsis (un poeta en ciernes a quien sólo encontramos en este poema). El tema de la octava égloga es, lo mismo que el de la segunda, el amor no correspondido. Esta vez se trata —de otro modo a como ocurre en las églogas tercera y séptima— no tanto de una competición cuanto de un poema, que está constituido por dos lamentos en recíproca porfía: el de Damón (Nisa, a la que ama desde su juventud, va a contraer nupcias con Mopso), y el de Alfesibeo (que se ve obligado a echar mano de las artes mágicas para obligar a Dafnis, que le ha abandonado, a que regrese de la ciudad). Cada uno de ambos cantores expone personalmente sus quejas; las canciones, sin embargo, no poseen la misma fuerza de convicción como la que canta Coridón en la égloga segunda, y recuerdan más bien a malas piezas escénicas que un cantante puede declamar sin emoción interior alguna.

[28] *Metamorfosis*, 11, 90 y ss.

La égloga 9 nos traslada nuevamente desde el mundo irreal a la realidad cruel de las expropiaciones de tierras. Lícidas se entera, con gran sorpresa por su parte, de que Meris ha sido expulsado de sus propiedades; y ello le sorprende, porque había oído que Menalcas (esto es, ¿Virgilio?) había logrado salvar con sus canciones todos los predios de los pastores de esta comarca. Meris responde: sí, eso se ha dicho, pero al fin todos tuvieron que doblegarse al poder superior. Los dos pastores citan sus versos predilectos de los poemas de Menalcas, y la égloga concluye, en una atmósfera de dulce melancolía bucólica, con los versos quizás más hermosos de toda la colección (vv. 57-64):

*Et nunc omne tibi stratum silet aequor et omnes,*
*aspice, ventosi ceciderunt murmuris aurae.*
*hinc adeo media est nobis via; namque sepulcrum*
*incipit apparere Bianoris, hic, ubi densas*
*agricolae stringunt frondes, hic, Moeri, canamus;*
*hic haedos depone, tamen veniemus in urbem.*
*aut si, nox pluviam ne colligat ante, veremur,*
*cantantes licet usque (minus via laedet) eamus.*

(Y ahora calla el ancho mar, y mira: / todo hálito del rumoroso viento se ha sosegado. / Desde aquí tenemos ante nosotros la mitad del camino, porque allí / se descubre justamente el sepulcro de Bianor. Aquí, donde los labriegos / recogen la fruta en las espesas frondas, aquí, Meris, cantemos, / deja descansar aquí a tus cabritos, que a pesar de ello llegaremos a la ciudad. / Y si tememos que la noche nos traiga antes la lluvia, / prosigamos nuestra ruta cantando (el camino es así menos penoso).)

La égloga 10 (un poema sobre el militar y poeta Cornelio Galo y su amante Licoris, que había sido antes la amante de Marco Antonio) rompe el modelo usual. Galo es un intruso procedente del mundo externo, el único personaje histórico que toma parte activa en la trama del poema (otros personajes son citados, cuando más, de pasada). El poema se presenta al lector como *extremus labor* (v. 1); quizás fue una postrera excursión al mundo bucólico, una vez que la colección estaba ya completamente terminada, o un poema que se añadió a ésta para una segunda edición. En todo caso parece pertenecer a ese tipo de *consolatio* que cita Catulo en c. 38 y 68: un poema de ánimo y consuelo para un colega poeta enamorado infelizmente. El dechado es (como en la pieza número cinco) la segunda mitad del primer idilio de Teócrito. Galo, contristado por la infidelidad de su amada, es presentado en un medio ambiente bucólico. Se consuela con el pensamiento de que, después de su muerte, los pastores de Arcadia cantarán la canción que él ha comenzado ahora, y lamenta no haber escogido

la profesión de pastor en vez de la de soldado, ya que habría sido más dichoso y su amada no le hubiera abandonado. Quizás Virgilio se creyó en la obligación de adaptar el poema más estrictamente al gusto de Galo, y compone así un poema erudito para un poeta erudito. Otra cortesía más es la intercalación de un pasaje extraído de un poema del mismo Galo en el cántico que pone en sus labios [29]. Si ya en las églogas 1-9 parece que el objetivo ha sido desenfocado deliberadamente (sin duda alguna para quitar al lector una excesiva curiosidad por el detalle), la dificultad de la égloga 10 raya en lo enigmático. El dechado sigue siendo Teócrito, pero la forma expositiva y narrativa se asemeja más bien a la de Calímaco y Euforión.

*Horacio*

Si Catulo representa, por así decirlo, la juventud de la poesía personal romana, con Horacio ésta alcanzó su época de madurez adulta. Una forma de poesía que no había perdido del todo su vinculación con la paraliteratura alcanzó a través de él un *status* literario incontrovertible. Sin embargo, Horacio no fue el poeta más grande de la época augustea ni ante los ojos de sus coetáneos ni en el juicio de la historia; este título de honor corresponde sin duda alguna a Virgilio. Pero en una época —comparable sólo, en la Antigüedad, con la era de Pericles—, que reconocía la tarea del poeta como una profesión honrosa y plenamente aceptada, Horacio destaca como el escritor que exigió y consiguió también, para sí mismo y para sus colegas, una nueva posición en el seno de la sociedad.

Tras la muerte de Virgilio (19 a. C.), Horacio ocupó durante la última década de su vida una posición singular de autoridad y prestigio: él fue el crítico y teórico de la literatura más famoso y respetado, el portavoz natural de las reivindicaciones de la literatura; un hombre capaz de escribir una carta abierta al emperador sobre el estado actual de la literatura (*Ep.*, 2, 1), y expresar su opinión con la desenvoltura de quien se sabía y sentía autorizado para ello. Esto fue sin duda un paso y un logro insólitos, ya que Horacio no había creado nunca en su vida verdadera poesía de acuerdo con el criterio de la generación precedente, no había escrito jamás un poema épico (declarando incluso públicamente que no se sentía capaz de ello) ni osado componer nunca una tragedia o una comedia (aunque no titubeó en decir a otros cómo podía llevarse a cabo esto). Su pretensión de fama, su *monumentum aere perennius* (c. 3, 30, 1) se basaba en una especie de poesía que fue él prácticamente el único en cultivar y que, dejando de lado todas las concesiones, resultaba demasiado difícil para ser verdaderamente popular. Y al mismo tiempo fue, en el sentido como entendemos hoy este calificativo, el primer literato del mundo occidental.

[29] Así Servio, sobre la égloga 10, 46.

Horacio había aprendido a considerar a los poetas como gente importante quizá durante sus años de estudiante joven en Atenas, donde también se podía aprender a meditar seria, aunque no profundamente, sobre problemas de la filosofía moral [30] y desplegar un cierto idealismo en relación con valores tales como la libertad y la independencia personal. No sorprende, por ello, que el hijo de un liberto, abrumado por el entusiasmo con que fueron recibidos en Atenas los asesinos de César, se alistase en los ejércitos de Bruto, llevado por un talante de juvenil rebeldía contra la dictadura.

Su carrera militar fue un completo fracaso, pero cuando una generosa amnistía de los herederos de César, los vencedores de Philippi, le permitió regresar a Roma, era ya casi un hombre de treinta años que había conocido el encanto de una forma de vida en que las ideas cuentan, y que había comenzado entre burlas y veras a considerarse a sí mismo como un continuador de los poetas-soldados de la antigua Grecia. Al igual que éstos escribió sobre el vino, las mujeres y el canto, y colocó la independencia personal por encima del éxito material. Más tarde, cuando el entusiasmo exaltado de su juventud cedió el paso a un distanciamiento irónico de madurez, surgió a la superficie la verdadera individualidad poética de Horacio; éste, que se había formado según el dechado de otros, llegó a ser él mismo.

No puede olvidarse aquí que el papel del poeta había cambiado muchísimo. Virgilio y Horacio vivieron, sí, de las dádivas de sus protectores, como habían hecho en Roma desde un primer momento los poetas profesionales; esto no era sino un aspecto especial de la vinculación tradicional entre el patrono y el cliente, que constituyó la base de tantas relaciones en el seno de la sociedad romana. Existía una mentalidad previamente constituida, un puesto reservado especialmente para admitir al poeta, lo mismo que a todos los demás artistas (a Catulo y los neotéricos no se les tenía en cuenta, dada su condición de aficionados hábiles). Este sistema se había modificado un tanto durante la época de Augusto; un miembro del círculo en torno a Mecenas poseía, por así decirlo, la condición de cliente del Estado. Pero lo verdaderamente notable es el hecho de que Virgilio y Horacio exigieron de su patrón, y obtuvieron también, un nuevo grado de independencia. Lograron ocupar una posición en la escala social romana como la que había sido otorgada a los famosos filósofos griegos que se habían establecido en Roma ya desde un siglo antes por sus protectores romanos. Virgilio y Horacio fueron objeto de protección, ayuda y honores, y ello no en calidad de simples recreadores, o porque su elocuencia podía resultar útil políticamente, ni tampoco a causa de su habilidad artesana, sino como seres humanos con derecho a ser tomados en serio.

---

[30] *Epistulae*, 2, 2, 43-45.

Al mismo tiempo se tornó habitual que el poeta apareciese personalmente en sus obras, como lo hicieron Virgilio —aunque enmascarado— en las *Églogas* y Horacio en todas las partes de su obra, y asimismo Propercio, Tibulo y Ovidio, cada uno a su manera. La poesía había ocupado, al fin, el puesto que le correspondía. Ésta es también, en realidad, la base de la astucia ovidiana: Ovidio puede hablar en el tono de quien espera que sus lectores tomen en serio lo que él dice, porque dichos lectores están acostumbrados a otorgar al poeta un elevado rango, que Ovidio comienza a socavar brillantemente.

Horacio retomó la poesía personal en el punto en que la había dejado Catulo, pero no quería ser sólo, como lo había sido Catulo, un brillante aficionado; su meta suprema era la nombradía: la nombradía de un advenedizo, sí, pero de uno que no podía ser puesto en tela de juicio.

Horacio alcanzó esta posición de forma típicamente romana. Para ser considerado como profesional había que estar dentro de una tradición reconocida y aceptada, y ello significaba comúnmente de la tradición griega. Mientras Catulo (con excepción de algunas de las poesías externas) aspiraba a lo directo e inmediato y se esforzaba por emplear una expresión decididamente antiliteraria, Horacio escribió (dejando a un lado los ensayos en hexámetros, las *Sátiras* y las *Epístolas*) desde un primer momento en un estilo literario igualmente decidido. Mientras Catulo se limitó a hacer suya una actitud que podría ser designada como arquilóquica o yámbica, Horacio intentó ya una adaptación consciente y completa del arte de Arquíloco. En las *Odas* fue acudiendo luego a dechados cada vez más altos; primero fueron los continuadores helenísticos de Safo y Alceo, luego los grandes maestros de la forma lírica misma.

Por el momento, sin embargo, estaba Horacio muy lejos aún de considerarse a sí mismo como un Alceo romano. Una mezcla de falta de confianza en sí mismo y de afán de independencia (para leer entre líneas el texto en el que nos narra los comienzos de su carrera poética) le llevó primero hacia un dechado más modesto.

### *Las Sátiras*

Horacio comenzó con experimentos en dos formas estilísticas distintas.

La primera, probablemente, fue aquella ligera forma hexamétrica que él convirtió en el vehículo expresivo de algo que es muy semejante al moderno ensayo en prosa. En unos cien versos aproximadamente se plantean y discuten problemas éticos y literarios, generalmente desde un punto de vista subjetivo mantenido con estricta disciplina. La andadura argumentativa es discontinua, para causar la impresión de espontaneidad; pero una

mirada más atenta nos descubre la trama estructural cuidadosamente elaborada. Anécdotas moralizantes y caprichosas alusiones personales dan viveza y colorido al conjunto. De las diez *Sátiras* del libro primero, dos poseen temas crítico-literarios; cuatro son sermones que defienden un punto de vista puramente pragmático (una especie de epicureísmo popular), y otras cuatro poseen una estructura narrativa muy libre y evidencian ya ese interés por los caracteres y las situaciones que llegaría a constituir un rasgo permanente de la poesía horaciana: a este grupo pertenecen dos de las sátiras más conocidas, la 1, 5 (el viaje a Brundisium) y la 1, 9 (el encuentro con el charlatán). Entre las ocho piezas del libro segundo se encuentran experimentos con la forma dramática y un cierto número de aquellas discusiones sobre teorías éticas rivales, que entre los romanos de aquella época pudieron desencadenar algo así como una pugna religiosa. El tono discursivo y las numerosas alusiones hacen de estas sátiras filosóficas la única parte tediosa de la obra horaciana; la sátira 2, 6, un antorretrato muy desenfadado, dibujado hacia el 30 a. C., ofrece un agradable contraste.

El dechado evidente de esta época es Lucilio, aquel prototipo del poeta personal romano que —en su calidad de prestigioso miembro del círculo literario en torno a Escipión Emiliano un siglo antes— no había mostrado precisamente mucho respeto frente a las personas de rango y calidad o frente a las instituciones públicas. Horacio se vio sin duda desempeñando un papel parecido en el círculo que reunió en torno suyo el ministro de Augusto, Mecenas, en los años que siguieron a la batalla de Actium (31 a. C.). Resulta difícil decir hasta qué punto siguió Horacio a su modelo; sin embago, es lícito suponer que tomó de Lucilio no sólo una actitud y un tono que le resultaban adecuados, sino también algunos temas. No obstante, el modo en que se expresa es naturalmente el propio de un romano de los años treinta antes de nuestra era: este mundo es el que él conjura en sus sátiras, sus faltas y debilidades las que ataca, atendiendo cuidadosamente, eso sí, a asestar sus golpes sobre todo contra personas de menor peso y relevancia, y sobre todo ya fallecidas, para tranquilidad del escritor. Nada en las *Sátiras* permite una comparación con los violentos ataques que Catulo había dirigido con tan implacable franqueza contra César, Mamurra y otros miembros de la corrompida sociedad de los años cincuenta.

### *Las Epístolas*

Después de diez años de experimentación (el primer libro de las *Sátiras* apareció hacia el año 35, el segundo hacia el 30 a. C.), parece que Horacio llegó a la convicción de que la forma del ensayo en hexámetros no cuadraba ya con sus intenciones y sus dotes poéticas. Cuando echó mano

nuevamente a ella, en los tardíos años veinte, consideró su carrera poética, en el fondo, como cosa ya concluida. El primer libro de las *Epístolas* irradia todavía un indudable encanto y una ufana confianza en sí mismo; el segundo, por el contrario, muestra el tono más áspero y amargo de un hombre que siente que comienza a escapársele cuanto ha esperado y recibido de la vida. El dechado ahora ya no es Lucilio. Horacio emplea para una serie de cartas abiertas a sus amigos una forma literaria que ha hecho suya en el curso de los años. En dichas cartas manifiesta sus opiniones y criterios como personalidad famosa de la vida pública que es, como «hombre menudo, de cabellos ralos, pacífico pero fácilmente irascible, que se siente a gusto bajo el sol» (1, 20, 24). El libro 1.º apareció hacia el año 20 a. C., y algunos años más tarde se sirvió Horacio de la misma forma para redactar tres largas cartas abiertas de contenido más o menos crítico-literario: 2, 1 es una carta dirigida a Augusto sobre el estado actual de la poesía en Roma, y contiene una decidida defensa de la poesía contemporánea; 2, 2 ofrece un sermón sobre la codicia, precedido de una introducción un tanto ampulosa en la que explica las razones del apartamiento de la lírica por parte de Horacio; 2, 3, llamada comúnmente *Ars poetica*, ofrece una especie de panorama práctico de la historia y la teoría de la poesía dramática, con algunas miradas de soslayo sobre la lírica y la epopeya. El ensayo —de tono muy personal— es valioso para nosotros, sobre todo, como testimonio de las ideas sobre la literatura que imperaban a la sazón. Todo él rebosa un sano sentido común y está salpimentado con aforismos que se han convertido en frases proverbiales de la crítica literaria. Sin embargo, el lector moderno no puede evitar una cierta decepción por el hecho de que Horacio no aproveche la oportunidad para explayarse sobre su propia obra más allá de lo ya dicho en la epístola 1, 19, 21-23. Quizás creyó que semejante explicación no cuadraba bien con el carácter deliberadamente ligero, aparentemente desembarazado, propio de una carta abierta. O quizás no se sentía lo bastante seguro del propio éxito, decepcionado sobre la acogida dispensada por el público a poemas en los que había invertido tantos pensamientos y tantos esfuerzos.

### *Los Epodos*

Durante el trabajo de composición de las primeras *Sátiras* comenzó Horacio a experimentar también con otra forma literaria. El resultado fue bastante modesto. Diez años después publicó (hacia el 30 a. C.) un librito con diecisiete poemas (587 versos en total). Muchos de ellos son muy breves, y todos, con excepción de uno (epodo 17, escrito en trímetros yámbicos), están escritos en versos alternativamente largos o breves (por lo co-

mún combinaciones yámbicas; sólo en los epodos 12 al 16 son los versos más largos hexámetros dactílicos), una forma ésta que no había utilizado nunca Catulo. Al parecer, Horacio mismo tituló la colección *Iambi*, y nombra explícitamente a Arquíloco como su modelo. Los epodos más antiguos son de muy escaso valor poético, mientras que algunos de los últimos se mantienen en pie con dignidad.

Horacio fue en este punto lo suficientemente sensato como para rechazar desde un principio el papel de mero epígono; quería ser algo más que un simple continuador de los neotéricos. En lugar de ello adoptó el papel típicamente romano del poeta, que hace algo nuevo y personal de lo que otros crearon antes de él, en otra época, otra lengua y otro ámbito cultural. No se rebeló simplemente, como Catulo, contra tradiciones nacionales ya gastadas; de antemano se propuso alcanzar nombradía y aceptación como poeta.

Pese a ello, seis de los diecisiete epodos —los más flojos de ellos— se evidencian como ejercicios muy poco libres y personales todavía, rebosantes de ecos catulianos pese a su ropaje, heredado claramente de Arquíloco, y a la cuidadosa evitación de los metros empleados por Catulo: el epodo 3 es una diatriba aparente contra el ajo, dirigida a Mecenas; el epodo 4 ataca a un advenedizo tribuno militar en el estilo de Catulo (c. 52), ataque que resulta muy poco convincente en boca de un hombre que según propias declaraciones había sido él mismo objeto de burlas en su condición de tribuno militar igualmente advenedizo; el epodo 6, situado dentro de la tradición de Arquíloco e Hiponax, amenaza a un enemigo desconocido, y el epodo 10, dirigido a un tal Mevio, juega con la forma del propémptico. Los epodos 8 y 12, situados por su tono entre el c. 32 (Ipsitila) y el c. 97 (Emilio) de Catulo, hacen presa cruel en una ninfómana ya entrada en años y poseída por la ambición literaria. Estos retratos están pintados de manera detallada y repulsiva en el mejor modo de las invectivas personales, pero resultan también —y en este punto se diferencia Horacio de Catulo— repugnantes.

Los dos largos epodos 5 y 17, de calidad decididamente superior, están encuadrados sin duda alguna en la tradición de los *Pharmakeutriai* de Teócrito [31] y del arte menor helenístico; el epodo 5 es al mismo tiempo un poema vivacísimo y original, un pequeño drama perfecto en sí mismo (102 versos), un estudio del espanto y del realismo más despiadado y crudo, y el epodo 17 ofrece una larga e irónica retractación de aquél (81 versos). La influencia de Catulo (c. 11) es perceptible en el epodo introductorio dirigido a Mecenas, que es presentado aquí, de manera poco realista, como quien supo ver a cara descubierta los peligros de Actium, mientras Horacio disfrutaba de la seguridad hogareña. Una cierta falta de aliento emana

[31] Cf. Virgilio, égloga 8.

de este poema extrañamente reseco, cual si Horacio se hubiese esforzado desesperadamente por liberarse de la retórica convencional de los epodos anteriores para alcanzar el estilo compacto y pleno de vigor de las *Odas*.

En los ocho epodos restantes no puede rastrearse ya la influencia de Catulo. El epodo 2, una larga y convencional alabanza de la vida campestre, podría ser estimado (si estuviera escrito en otro metro) como una buena imitación de Tibulo hasta que los versos finales nos delatan la malicia encerrada en el texto: quien habla en éste no es el poeta Horacio, sino el usurero Alfio. Un oído romano percibió quizás la distancia interior que traslucen las palabras de Horacio con respecto a la grata sentimentalidad de los versos 1 a 66. Tres epodos merecen en especial el calificativo de poesía política: el número 9 contiene un cántico triunfal, algo forzado, en honor de la victoria militar de Actium; los epodos 7 y 16, por el contrario, ambos exhortaciones dirigidas al pueblo romano, ofrecen en forma dramática un apasionado repudio de la locura que significa la guerra civil.

El epodo 11 es el primero de tres poemas que penetra en un terreno nuevo: Horacio está enamorado. No obstante, lo está con esa típica manera de amar del epicúreo severamente ortodoxo, esto es, se siente lo bastante débil como para ceder al embeleso amoroso, pero también lo bastante fuerte como para ver claramente el hecho real de la inconstancia del amor. Esta actitud, característica de toda la obra horaciana, se halla en violento contraste con la concepción elegíaca del amor como contenido supremo de la vida y con el ideal properciano de un vínculo apasionado, que sólo la muerte puede romper, entre el poeta-amante y su amada. El poema, muy agradable, no se sale, sin embargo, en su temática del marco convencional y helenístico (Horacio confiesa una debilidad tanto por los mancebos como por las muchachas). El epodo 15, una despedida amablemente irónica, pero al mismo tiempo profundamente poética, de una amante infiel (es el tratamiento horaciano de la situación pintada por Catulo en c. 8 y 76), nos resulta más grato, lo mismo que el epodo 13, un dramático monólogo en la tradición de Anacreonte y de la poesía de simposio griega. Un personaje invita a sus compañeros de francachela a posponer sus cuitas para mañana y a entregarse por entero al placer del vino. El poema apenas si puede competir, en cuanto exhortación moral, con una oda como la 1, 11, en la que Horacio expone su filosofía vital con delicada moderación, pero sin embargo puede ser considerada, por otra parte, como la más madura de toda la colección. El empleo del simbolismo natural al comienzo del poema [32], la utilización del mito en los versos finales [33], así como una melancolía característica, son signos de que Horacio está a punto de hallar su propia y personal línea poética.

[32] Cf. c. 1, 9 o las odas de primavera 1, 4 y 4, 7.

[33] Cf. c. 1, 7.

El epodo 14 fue sin duda el último en ser escrito. Horacio se disculpa aquí ante Mecenas por su incapacidad de concluir el libro. Como motivo aduce su enamoramiento; sin embargo, y leyendo entre líneas, sospechamos que lamenta en el fondo el grosero realismo de epodos como el octavo y el duodécimo, y que quisiera ahora comenzar con algo nuevo, en una palabra: que ha superado íntimamente esta forma literaria y se siente incómodo y estrecho en ella.

*Las Odas*

La colección de epodos —y aquí precisamente se basa su valor— muestra cómo Horacio experimenta con la poesía personal, cómo intenta descubrir lo que puede llevar a cabo con ella, cuando falta el elemento personal en el sentido biográfico del término, cuando escribe poesías que se han desligado de una ocasión determinada. Las invectivas de Horacio no estuvieron provocadas, como las de Catulo, por una verdadera enemistad o un encono real, y sus poemas amorosos no surgieron ya de forma inmediata de la vinculación íntima con una mujer amada, como había sido el caso en los poemas dedicados a Lesbia.

Las *Odas* muestran que Horacio ha aprendido a eliminar de su obra ese humor forzado que es el rasgo característico de quien se siente incómodo y tenso frente a su público. Tampoco ese realismo crudo que nos sale al paso en los *Epodos* y las *Sátiras* es empleado ya apenas en la poesía seria. Horacio prosigue, por el contrario, sus ensayos en torno a temas políticos (por ej. en c. 1, 14 y 2, 1), si bien con un comedimiento digno de elogio. Él mismo sabe que no es un poeta comprometido activamente con la política, y suele ser también lo suficientemente sensato como para no fingir un compromiso semejante. Ya los últimos *Epodos* muestran que Horacio aprendió asimismo a renunciar al superficial patetismo emocional del estilo elevado, en favor de un estilo más directo y vivo, menos retórico, aunque sea también en principio harto complicado sintácticamente. Considerado en conjunto puede decirse que Horacio se halla en un punto crucial de su tarea creadora. Cuando se alejó de la poesía de ocasión, bien hubiera podido asignar a su poesía personal la tarea de servir simplemente al esparcimiento liviano. En lugar de ello se propuso un fin más elevado.

Las *Odas* representan una ruptura más decidida y más radical con la tradición que los *Epodos*. La forma lírica es más exigente en sus intenciones que el epodo arquilóquico. Junto a esta forma, que Horacio pudo hacer suya entre otras, halló también el poeta su propia personalidad creadora. Su distanciamiento, que tanto debe a Epicuro y a Lucrecio, está tan alejado de la abierta y apasionada entrega a cuanto escribió que es propia de

Catulo, como del fingido compromiso que en los *Epodos* había ocupado demasiado claramente el puesto de un auténtico sentimiento.

Cuando Catulo reunió sus poemas para darlos a la publicidad, dejó los trozos de contenido trivial u obsceno, en los que había descubierto y ejercitado primero su talento para la poesía personal, junto a aquellos otros en los que su genio alcanzó su máximo esplendor; piezas que en la forma o en el lenguaje apenas si se diferencian del resto, pero que merecen asimismo nuestra atención porque en ellas encuentra expresión cada vez más precisa lo que de veras afecta íntimamente al poeta. Presentarlo todo junto, con aparente calma, resulta característico del desenfado de un hombre joven que ha descubierto su talento prácticamente por obra del azar.

Horacio procedió en un principio del mismo modo. En los *Epodos* hallamos el mismo elemento de insolencia, aunque esté sin duda dosificado con algo más de moderación que en Catulo. En las *Odas*, sin embargo, no hay lugar ya para lo vulgar y lo tosco. El poema 1, 25 es cruel, lo mismo que el 4, 13 (vv. 1-6):

*Audivere, Lyce, di mea vota, di*
*audivere, Lyce: fis anus et tamen*
*vis formosa videri*
*ludisque et bibis impudens*
*et cantu tremulo pota Cupidinem*
*lentum sollicitas...*

(Los dioses han atendido mi súplica, Lyce, / la han atendido, Lyce: eres vieja, pero / quisieras parecer todavía hermosa / y bebes y coqueteas impúdicamente; / con canto tembloroso intentas atraer, ebria, / al moroso Cupido...).

Sin embargo, basta con comprobar estos versos con los *Epodos* 8 y 12 para ver hasta qué punto ha dejado atrás Horacio aquí la tradición de Arquíloco y el punto en que había interrumpido su tarea Catulo y él mismo iniciado la suya. Sería erróneo entender estas odas como ataques personales. Su dureza es producto de su veracidad: de esta clase de crueldad se lamenta tan sólo quien espera de la poesía sentimentalidad y blandura en atención a las realidades de la vida.

También las circunstancias sociales se diferencian de las que enmarcan los *Epodos*. Las Odas son la obra de un poeta ya consagrado: Horacio vive ahora del apoyo y protección de un mecenas, cuyo padrinazgo es equivalente al patrocinio por parte de la máxima instancia política del país; y ello no porque el poeta trabaje al servicio del régimen, sino porque lo que hace se estima como digno de protección en su calidad de expresión de la vida intelectual romana. Sus poemas, con excepción de las *Odas romanas* (3,

1-6), no son los típicos de un poeta cortesano, al menos no los anteriores al libro 4, que vio la luz unos diez años después del libro 1-3, después de que el equilibrio entre poeta y protector se hubo deteriorado en perjuicio de la poesía. Las *Odas* quieren mostrar sobre todo que Safo y Alceo (poetas tan remotos en el tiempo como un Arquíloco, pero rodeados de un nimbo que éste no poseyó jamás) pueden ser actualizados y romanizados, que la poesía que no es en sí ni didáctica ni exclusivamente grave y seria en su ademán puede ser también la expresión de una actitud seria ante la vida.

La mayoría de las estrofas empleadas por Horacio se vinculan al nombre de Safo (26) y de Alceo (37) o bien circulan bajo un término que alude al poeta helenístico Asclepiades (34). Sólo cuatro odas emplean metros desiguales con el nombre de Arquíloco.

Resulta evidente que las odas, si querían cumplir la finalidad a la que aspiraba Horacio, sólo podían asemejarse a sus modelos, cuando más, en la forma. Es cierto que Horacio parece haber considerado como muy próxima a su espíritu la actitud de Alceo, lo mismo que había considerado antes la de Arquíloco. Quizás vio en Alceo, el poeta-soldado comprometido políticamente, una idealización de sí mismo, una personalidad que era lo bastante parecida a la suya propia como para hacerle creer que podía llenarla con las características vitales de un ciudadano romano de la época augustea. Pero si es que de veras se vio así, sólo lo hizo después de muchos experimentos. En general, el papel que adopta Horacio en las *Odas* es idéntico al escogido en las *Sátiras* y los *Epodos,* si bien resulta menos claro de captar debido a su matiz cultivado y más reservado. Tómese por ejemplo la famosa 1, 9 (vv. 1-4)

*Vides ut alta stet nive candidum*
*Soracte nec iam sustineant onus*
*silvae laborantes geluque*
*flumina constiterint acuto?*

(Mira cómo se alza el Soracte / resplandeciente de nieve, y cómo, gimiendo, su pesada carga / apenas soportan los árboles, y cómo los ríos / están congelados por el mordiente frío.)

Horacio utiliza aquí el metro o estrofa alcaica, y las dos primeras siguen tan de cerca una poesía de Alceo, que un lector culto podía, en aquella época, relacionar ambos poemas sin dificultad. Se trata de un importante aspecto de lo que podríamos llamar el elemento artificial de las *Odas.* Ecos de poemas griegos se encuentran por doquier en la colección. Por ello han creído algunos que las *Odas* son poco más que un simple mosaico de temas y motivos de la literatura helénica, un mero ejercicio literario

hábil y artificioso. En realidad, estos ecos persiguen el objetivo de crear una tensión entre el mundo pretérito de la poesía griega y el mundo real contemporáneo, sobre el que hablan los poemas con ayuda precisamente de dichos ecos y reminiscencias. Entretejido con esta característica de lo artificial se halla un segundo elemento de contraste, que se basa en la propia actitud del poeta y es del todo extraño a lo sáfico, a lo alcaico e incluso a lo griego: podríamos llamarlo el elemento irónico.

Sobre la actitud irónica que adopta Horacio en las *Odas* se ha hablado ya con frecuencia. Por lo común, se ha supuesto que se trata simplemente de la personalidad propia de Horacio, que trasluce, de manera no precisamente feliz, a través de lo que se propone ser poesía lírica, esto es, de un signo de falta de dotes poéticas, de una prueba —si así se quiere— de que Horacio fue una persona encantadora, pero que sólo en contadas ocasiones [34] logró empinarse hasta las cumbres augustas de la verdadera poesía. Este juicio no es justo en absoluto con Horacio. Su ironía, en efecto, tiene más bien la función de crear una nueva y bien articulada relación de tensión, que mantiene en equilibrio las tradiciones divergentes de la lírica griega y de la paraliteratura catuliana.

Para provocar y despertar en sus lectores un interés abierto, para explicarles que las odas son algo más que mera y simple literatura, creó Horacio un estilo que nos sale al paso frecuentemente en la poesía moderna, pero que no lo había habido nunca antes de él. Dicho estilo se basa en lo sustancial en una soltura de tono muy atemperada, en una levedad irónicamente distanciada que había sido considerada como incompatible con la esencia de la poesía hasta que Catulo demostró que podía ser muchísimo más eficiente que una difusa sublimidad retórica (más apropiada para embotar nuestra capacidad receptiva que para estimularla). Horacio subraya esta ligereza del tono con un grado de artificialidad que supera en muchos puntos el lenguaje coloquial estilizado de Catulo, y se esfuerza por lograr una escueta complejidad de dicción en la que el lector escucha de continuo, aunque en otra tonalidad, el eco de la poesía del pasado.

Parece que los pensamientos de Horacio tendieron ya en esta dirección cuando describió su fórmula ideal para la *sátira*, entre cuatro y cinco años antes de que empezase a experimentar seriamente con la forma poética de la oda. Primeramente, en la época de sus primeras *Sátiras*, había creído todavía que tenía que reconocer honradamente que lo que él escribía no merecía el calificativo de poesía (1, 4, 41-44):

> quien escribe como yo / de forma más parecida a la lengua cotidiana, no es tenido por mí por un poeta; / mas quien posee genio, un espíritu inspirado y una / boca que proclama cosas sublimes, a ése tal le honro con este nombre.

[34] Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 96: «nam et insurgit aliquando».

Horacio se refiere aquí, naturalmente, al estilo elevado de la epopeya y la tragedia, con el que era imposible comparar el de las *Sátiras*. Pero después de que Horacio hubo compuesto *Sátiras* a lo largo de muchos años llegó a una opinión más positiva sobre el estilo apropiado para ellas (1, 10, 7-14):

> No basta, pues, hacer reír con chanzas / al oyente, aunque ello sea meritorio. / La brevedad es importante; ella deja fluir los pensamientos, en lugar / de abrumarlos con palabras, para tormento de los fatigados oídos. / Sea asimismo la lengua, ora triste, ora jocosa; / preséntese ya como orador, ya como poeta, / y en ocasiones también como hombre de mundo, que domeña su vigor / y habla con más frialdad que siente.

Estos versos describen con admirable precisión el tono conversacional estilizado propio de Catulo. La *sátira* horaciana, como las *nugae* de Catulo, sólo puede permitirse ocasionalmente un leve matiz de fanfarronería retó-

Vasija de barro esmaltado con esqueleto y la inscripción κτω χρω («toma, bebe»), procedente de Tracia, primera mitad del siglo I d. d. C. Berlín, *Staatliche Museen.*

rica; por lo demás, hay que tender al estilo del «hombre de mundo» (del *urbanus),* de quien es capaz de «domeñar sus fuerzas». Horacio no ha llegado aún a la idea de aplicar este estilo a la poesía seria, y todavía equipara poesía y estilo elevado.

Las *Odas* son el resultado de una reflexión y una experimentación constantes. Mediante su publicación (los libros 1-3 aparecieron el año 23 a. C., siete u ocho años después de ver la luz el último libro de las *Sátiras)* intentó Horacio arrancar a sus lectores la confesión de que la *urbanitas* de Catulo, el lenguaje cotidiano estilizado, puede ganar peso y convertirse en me-

dio expresivo de un nuevo género de poesía mediante una mayor densidad sintáctica y la añadidura de ciertos elementos tradicionales de la poesía seria (imágenes, alusiones, un adarme de retórica). El resultado es una de esas singulares mezclas de realidad e irrealidad que parecen constituir el fundamento de todo arte verdadero, tanto en la literatura como en la pintura o en la escultura. El tono personal del poeta se convierte en forma de expresión de la poesía. La ilusión de una inmediatividad condicionada por el lenguaje (una oda se inicia por ejemplo con una serie de preguntas) trasporta al lector a una situación aparentemente cotidiana y normal, pero la precisión lúcida y cortante de la expresión le impulsa a leer el poema dos o tres veces, y además una imagen final, delicadamente cincelada (por ej. c. 1, 5; 2, 14), o una retirada al terreno del mito (por ej. c. 1, 8; 3, 20) contribuyen a que impere la certidumbre de que la exposición tomada de la vida diaria no contiene un enjuiciamiento parcial.

El poeta de las *Odas* no es menos moralista que el de las *Sátiras*, pero en aquéllas moraliza de forma no tan directa. Hay que reconocer, sí, que en la inmensa mayoría de los casos Horacio habla desde su punto de vista propio y personal, como quien observa el mundo y lo pinta tal y como lo ve; sin embargo, con frecuencia se subraya al mismo tiempo que se trata de un punto de vista personal y condicionado por los sentimientos del autor (por ej. en c. 1, 5; 1, 13). A veces toma Horacio también el papel de un simple declamador en un monólogo dramático (por ej. en c. 1, 9; 2, 14). El lector no debe ser convencido, sino más bien incitado a formar su propio juicio, y Horacio alcanza este objetivo con mayor economía de medios y mayor énfasis de lo que hubiese sido posible acudiendo a la técnica más profusa y complicada del ensayo en hexámetros. Las *Odas* no son testimonios biográficos, como tantas poesías de Catulo, que en primer lugar tenían por objetivo comunicar algo a la persona a quien iban dirigidas, y que sólo fueron retocadas, si acaso, con vistas a su publicación. El destinatario en Horacio cumple más bien la función de un interlocutor que guarda silencio en este punto preciso del diálogo, o también la de una persona que el poeta tiene, por así decirlo, en su mente mientras van desgranándose sus pensamientos, de manera que, del interpelado que era al comienzo, pasa a ser la persona de la que trata precisamente el poema. Con frecuencia podemos estar seguros de que esta persona no ha existido en la realidad.

La poesía personal recorrió en sólo dos generaciones un largo camino. Conserva su carácter personal por cuanto que representa un punto de vista individual, que en la mayoría de los casos está plasmado en la actitud de un poeta que habla por sí mismo y da por supuesto precisamente que su interpretación del mundo tiene algún valor e interés para el público. La mayor parte de los elementos, sólo externamente personales, han sido, sin embargo, limados y pulidos en el curso de ese proceso que ha de tener

lugar necesariamente si se quiere que la poesía de ocasión se convierta en verdadera poesía. Considerar las *Odas* como poesía de ocasión significa malentender una ilusión formal, y en consecuencia la obra misma. En sus puntos cumbres, Horacio deja muy atrás a los poetas elegíacos, no tanto porque él es el mejor poeta, sino más bien porque había meditado con mayor atención sobre lo que quería alcanzar realmente, y porque tenía verdaderamente algo que decir.

*Los poetas elegíacos*

El clasicismo aparente de corte horaciano puede ser entendido, así, como un consecuente perfeccionamiento y refinamiento de la nueva poesía de Catulo. La forma es clásica, pero el lenguaje y el tono del poeta delatan (aunque traigan a la memoria de continuo la poesía del pasado) al romano de la época de Augusto; las opiniones expresadas son las de un hombre que se ha acomodado a las realidades de esta época. Las *Odas* ofrecen una adaptación formalmente fiel de la lírica griega al verso latino, pero de ellas nos habla la personalidad compleja y fríamente irónica de un continuador de Catulo.

Igualmente importante es la influencia de Catulo sobre la evolución de la elegía amorosa augustea. Propercio, Tibulo, Ovidio, todos y cada uno de ellos evidencian una individualidad propia, pero los tres prosiguen también conscientemente una tradición que se remonta a Catulo y a los restantes neotéricos, especialmente a Calvo [35].

La elegía augustea es un poema de relativa longitud en dísticos, que en un tono que oscila entre el dolor y el triunfo narra episodios y situaciones críticas de una aventura amorosa entre el poeta y su amada. Este tipo de poema, caracterizado por una forma rígida, un metro o pie único, una temática limitada y un breve repertorio de convenciones, surgió rápidamente a partir de unos comienzos en apariencia insignificantes. Sólo conocemos dos poesías de Catulo (las números 76 y 99) que, por lo que respecta a la longitud, pueden ser comparadas con la elegía amorosa augustea típica. (La teoría, muy extendida a finales del sigo XIX, que supone una tradición plenamente desarrollada de elegías amorosas helenísticas ha sido ya abandonada.) Diez u once libros de tales elegías han llegado hasta nosotros, parte de un número que originariamente debió ser, sin duda, muchísimo mayor. Los tres representantes principales del género, Propercio, Tibu-

[35] Propercio (2, 25, 4; 2, 34, 87-89) y Ovidio (*Amores*, 1, 15, 27 y s.; 3, 9, 61-64; 3, 15, 7. *Ars amatoria*, 3, 333 y s.; 3, 535 y s. *Remedia amoris*, 763-6. *Tristia*, 2, 427-46) citan además a Cornelio Galo, Ovidio (*Tristia*, 2, 427-46) también una serie de neotéricos carentes de importancia. Ligdamo cita en una ocasión a Catulo como autor de las *Bodas de Peleo y de Tetis* (3, 6, 41 y s.).

lo (que según parece sólo compusieron elegías) y Ovidio, tuvieron que aprender recíprocamente uno de otro, dado que intentaban dar estructura a una nueva forma poética. Existe una cierta semejanza con la evolución del cuarteto de cuerda desde Haydn y Mozart hasta Beethoven, aunque la comparación sobreestime un tanto la importancia artística de la elegía amorosa de la era de Augusto. Pese a las semejanzas, la obra total de cada uno de los tres poetas aporta, sin embargo, una contribución propia e inconfundible al desarrollo de una tradición que tocará a su fin con la muerte del tercero de ellos. Ovidio retoma con frecuencia un tema que ha sido tratado ya por uno de sus predecesores para conferirle un giro propio y característico. En las líneas que siguen centraré mi atención sobre las características típicas de la obra respectiva de estos tres poetas.

### *Propercio*

Parece oportuno comenzar con Propercio, ya que éste se halla en seguimiento inmediato de Catulo, aunque sobrevivió a Tibulo algunos años y seguía escribiendo cuando Ovidio publicaba ya sus primeras obras, de modo que su poesía anticipa algunos rasgos de los *Amores* y también de los *Fastos* de Ovidio.

Propercio se atiene primeramente, de forma estricta, a la hipótesis —que toma de Catulo— de un desesperanzado y vehemente enamoramiento, cuyo objeto, la amada del poeta, no entiende nunca los apasionados sentimientos de éste y no puede responder a ellos de manera adecuada. Su más notable aportación al desarrollo de la forma consiste en la introducción de un nuevo estilo. La característica más destacada de los epigramas elegíacos de Catulo es su precisión, el disciplinado empleo del lenguaje, el pulido y limado de una idea hasta que ésta se nos ofrece, clara y abarcadora, en toda su complejidad. La característica principal del estilo de Propercio es su imprecisión rebosante de alusiones.

El libro 1 comienza con una vigorosa exposición de las tribulaciones de una víctima del amor no correspondido; nunca, hasta entonces, ha tenido Propercio una amada como ésta. En las siguientes elegías procura variar este tema y darle nuevos matices y tonalidades, si bien poco o nada cambia en la situación de hecho. Propercio conserva el carácter argumentativo de los epigramas elegíacos de Catulo; el caso es presentado con minuciosidad cada vez mayor, pero a diferencia de la técnica, típicamente ovidiana, de tema y variación, la andadura del pensamiento muestra aquí un movimiento dinámico. A Propercio le interesa más bien comunicar al lector un estado de ánimo gozosamente emocional antes que persuadirle, pese a lo cual no olvida tampoco la necesidad de que sus palabras resulten

también convincentes. Como medio de variación y amenización introduce una serie de destinatarios: amigos a quienes explica la naturaleza de su situación íntima, a quienes advierte y previene ante el mismo destino, o aconseja en el caso de que estén también enamorados. El libro concluye con un «epyllion» en miniatura dentro de la mejor tradición alejandrina, y con dos epigramas de diez versos cada uno. El «epyllion» (1, 20) no carece de encanto: Propercio narra el rapto del niño Hylas por las náyades [36], como advertencia para su amigo Galo (el destinatario de las elegías 5, 10 y 13); este Galo no es verosímilmente el Galo cuya muerte durante el asedio de la ciudad de Perusa (41 a. C.) es cantada dolientemente en el siguiente epigrama (1, 21), sino posiblemente [37] el poeta Cornelio Galo. El epigrama final (1, 22, 3-5) deja traslucir que Propercio mismo era originario de la región de Perusa:

> ...el cementerio de nuestra patria junto a Perusa, / tumba de Italia en aquellos tiempos amargos, / cuando una Roma en discordia perseguía a sus propios ciudadanos.

El libro 2 fue escrito más o menos un año después que el 1 (publicado hacia el 28 a. C.). La larga elegía introductoria dirigida a Mecenas hace suponer que el joven poeta, rebosante de amargos recuerdos sobre la Guerra Perusina, ha hallado entre tanto acogida en el círculo en torno a Mecenas. Pero a pesar de sus protestas de alzar en adelante su voz única y exclusivamente en loor del nuevo régimen político (2, 2, 17-34; 2, 10), Propercio sólo intenta cambiar su forma de escribir con muchos titubeos e indecisiones. Lo mismo que el libro 1, el 2 ensalza también —e incluso con mayor entusiasmo aún— a la amada Cintia. Bella, exquisitamente cultivada, una segunda Helena (2, 3, 9-32), ella es la inspiración constante de su poesía (2, 1, 3-14):

> No es Calíope quien inspira mi canto, ni tampoco Apolo. / La sola amada da alas a mis pensamientos. / Si pasa, destellando en su seda de koica: / de una túnica de Koer surge un libro entero. / Vi cómo un rizo se extraviaba en su frente: / feliz es, y orgullosa por la alabanza de su cabello. / Si con dedos níveos toca una canción en la lira: / yo admiro la primorosa levedad de su mano. / Si baja, para dormir, los ojos que exigen reposo: / mil nuevos pensamientos acuden al poeta que hay en mí. / Si me abraza, desnuda, hurtada a sus velos: / Ilíadas fluyen entonces, en verdad, de mi pluma.

La desesperación catuliana está presente aún formalmente (2, 3, 5-8), pero Propercio puede jugar con el pensamiento de que Cintia estará junto a él cuando el poeta esté a punto de morir, fiel hasta el último suspiro,

[36] Esta fábula se basa en el irónico «cui non dictus Hylas puer?» de Virgilio (*Georgica*, 3, 6).

[37] Suele ponerse en duda tal cosa.

*Sátiro y ninfa.* 50-75 d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.*

y llorará sobre su tumba (2, 13). Así pues, una pertenencia al círculo en torno a Mecenas sólo es aceptable para Propercio, lo mismo que para Horacio, bajo la condición de que conserve la libertad de emprender y recorrer como poeta su propia senda.

Pero mientras que Horacio contempla la múltiple variedad de la vida, Propercio conece hasta ahora sólo un tema. Ya en el libro 2, sin embargo, se antoja este tema un tanto desgastado. El amor apasionado, idealizado, había caído en descrédito intelectual: ya Lucrecio se había burlado en un famoso pasaje del *De rerum natura* (4, 1030-1287) de la necedad de los enamorados; más tarde, Horacio se había erigido en abogado de la concepción epicúrea del amor en cuanto vesania pasajera que no significa gran cosa para los hombres sensatos: mordazmente en la *Sátiras,* 1, 2, más suavemente en una serie de estudios irónicos, de agudo poder de observación, en las *Odas,* y finalmente también en dos poesías [38] que se burlaban suavemente de los aspavientos de los elegíacos ante las desdichas de amor. Los libros de *Odas* 1 a 3 aparecieron presumiblemente varios años después de ver la luz el libro 2.° de Propercio, pero sea como fuere dan testimonio de que el clima intelectual se había deteriorado mucho para la poesía amorosa en el apasionado estilo propio del libro 1.°. Como signo de adaptación al nuevo clima puede ser considerado el tratamiento, conscientemente irónico, del amor en un número no escaso de elegías del libro 2.°. Se mantiene en pie, sí, la tesis del apasionado enamoramiento del poeta, pero en el fondo, este amor se ha convertido en mero pretexto para la elegante exposición y variación de un tema. En unos de estos poemas, por ejemplo (2, 27), trata Propercio con rara perfección formal la vieja superstición que afirma que los típicos peligros de la vida nada pueden contra el amante, porque éste está fatalmente destinado a morir de amor (vv. 11-16):

*Solus amans novit, quando periturus et a qua*
*morte, neque hic Boreae flabra neque arma timet.*
*iam licet et Stygia sedeat sub harundine remex,*
*cernat et infernae tristia vela ratis:*
*si modo clamantis revocaverit aura puellae,*
*concessum nulla lege redibit iter.*

(Sólo el amante sabe cuándo morirá y de qué / muerte, y no teme ni el soplo helado del bóreas ni el fragor de las armas. / Y si estuviese sentado ya al remo, rodeado de los altos juncos de Estigia, / la mirada fija en las sombrías velas infernales: / la más leve llamada de la muchacha amada bastaría, y / él, contra toda ley, desharía el camino.)

[38] C. 1, 33 a Tibulo y c. 2, 9 al poeta elegíaco, mucho menos importante, Valgio.

La versión horaciana de este mismo motivo, el famoso *Integer vitae scelerisque purus* (c. 1,22) acaba con una exaltación semejante (vv. 21-24):

> *Pone sub curru nimium propinqui*
> *solis, in terra domibus negata:*
> *dulce ridentem Lalagen amabo*
> *dulce loquentem.*

(Llévame allí donde el carro del Sol arde cercano, / a una tierra que no tolera humana mansión: / por doquiera amaré yo a Lalage, la de dulce reír, / la de habla dulcísima.)

La ironía de Horacio se nos antoja más juguetona, y carece de ese reto al intelecto que es característico de Propercio. Ambos poemas están, sin embargo, claramente situados en la estela de Catulo, aunque anden caminos diversos y estén ambos muy alejados de esa dicción directa y vigorosa propia de la poesía escrita en una lengua cotidiana estilizada.

Cintia aparece realmente en el libro 3 de manera rutinaria. Los versos son frecuentemente elegantes (por ej. 3, 10, dedicado al natalicio de la amada), pero se nota que Propercio no pone su corazón en el asunto, y el libro acaba con dos elegías (3, 24 y 25 ) en las que el poeta intenta despachar, de forma definitiva y lleno de desprecio, a la mujer de la que ha sido esclavo durante cinco largos años. Ya aquí comienza a verse a sí mismo en el papel de un Calímaco romano (3, 1), y está lleno de impaciencia por ampliar de una vez su temática. El punto culminante de esta evolución lo ofrece el libro 4, que vio la luz por lo menos seis años después de haber aparecido el libro 3. Un poeta cuyo estilo no había sido nunca sencillo se torna ahora singularmente difícil.

La dificultad no es, de todos modos, el objetivo verdadero, sino más bien una consecuencia accidental de la técnica de las alusiones y las citas veladas. El lector sólo puede descifrar las informaciones que le ofrece el poeta si conoce íntimamente un mito o una historia determinados. Si carece de dicho conocimiento se ve confrontado con una variedad de posibles interpretaciones, o bien no se atreve ni siquiera a intentar una de éstas. Lo que distingue a Propercio de otros representantes de esta técnica [39] —al menos en la poesía latina, porque tras el nuevo estilo de Propercio se alzan las elegías etiológicas de Calímaco— es el hecho de que la clave funciona casi como obstáculo para la comprensión, antes que señalar en la dirección adecuada. El lector necesita tanta fantasía y tanto ingenio como erudición, si desea comprender el pleno sentido de las palabras, que

[39] La alusión es un medio estilístico empleado frecuentemente por ejemplo en la *Eneida* de Virgilio.

con harta frecuencia no son la expresión latina normal y corriente para lo mentado en la frase. La alusión se escapa también frecuentemente a la sagacidad del lector actual, que puede conocer, sí, el tema de una elegía (Penélope, Hércules y Caco, por ejemplo), pero no todos los minuciosos y remotos detalles entretejidos en su trama por el poeta. En consecuencia, no puede participar activamente en el juego al que le invita éste, porque no está en condiciones de completar lo dicho acudiendo al archivo de la propia memoria.

Ovidio. — El libro 4 de Propercio apunta ya hacia el callejón sin salida en el que acabaría la aspiración a la seriedad por parte de la poesía personal de Roma. La veneración por Calímaco y otros poetas helenísticos (por ej. Euforión) parece haber cegado de forma curiosa a los poetas romanos ante los peligros que emanan de la poesía hermética. Catulo intentó sólo una vez esta forma poética en su manera más extremada (c. 66, una traducción de Calímaco), y aun coqueteó con ella en las *Bodas de Peleo y de Tetis*. Para Virgilio resultó harto difícil renunciar a un exceso de erudición. El libro 4.° de Propercio, por último, resulta casi ilegible en su gran parte.

La afectación exagerada es, en verdad, un defecto que amenazó a casi la totalidad de la literatura romana posterior a Plauto. Los poetas romanos se enfrentaron con harta frecuencia a un público excesivamente limitado; así se explica por ejemplo el purismo de Terencio, la *curiosa felicitas* [40] de las *Odas* horacianas, la necia afectación de las *Cartas* de Plinio y la concesión excepcionalmente aguda de los *Anales* de Tácito. Pero estos ejemplos muestran también que el hecho de escribir para un público limitado no constituye necesariamente una desventaja. Por otra parte, sin embargo, los autores que resultan accesibles a un público numeroso constituyen un grupo muy importante, al que pertenecen entre otros Plauto y Cicerón (que tenían un verdadero público o al menos, como en el caso de la filosofía ciceroniana, esperaban conseguirlo), Catulo, cuyos poemas breves constituyen un repudio decidido del estilo literario y de la afectación de la poesía hermética, Horacio y Virgilio, cuya poesía supo interesar a un público amplio tanto como al más restringido para cuyos oídos más críticos y exigentes estaba escrita en primer término, y por último Ovidio.

Ovidio renuncia a la aspiración de seriedad. En su poesía amorosa no se muestra obsesionado por superar a los poetas griegos en el terreno propio de éstos. En lugar de ello ofrece a sus lectores una mezcla de agudeza clara y fácilmente comprensible y de abierta sensualidad como no había sido presentada de manera tan atractiva por ningún escritor romano desde Plauto.

[40] Así Petronio, *Satiricon*, 118, 5.

Cuando Ovidio comenzó a escribir en serio [41] (hacia el año 20 a. C., esto es, unos dos años después de la aparición del tercer libro de Propercio y de los tres primeros libros de odas de Horacio, y simultáneamente con la temprana muerte de Tibulo), se había agotado ya la tradición del apasionado amor elegíaco. La hipótesis catuliana había dejado de constituir una fórmula utilizable. Quizás no era Ovidio, simplemente, un hombre que pudiese tomar en serio un amor vehemente, o quizás —más verosímilmente— lo que Catulo y el joven Propercio consideraron todavía como un desafío escandaloso contra las ideas romanas tradicionales sobre la moral, se había convertido para los oyentes de Ovidio en una forma de vida corriente y admitida. Ovidio, en todo caso, no se dirigió a un estrecho círculo de intelectuales, sino a aquel amplio sector de la sociedad romana que vivía en estrecha vinculación con la corte imperial, cada vez más depravada en sus costumbres. Y sin duda alguna hubo de tratarse de un público en el que resultaba cada vez más difícil encontrar a alguien a quien se pudiese escandalizar.

Como Propercio y Tibulo, también Ovidio es el amante-poeta para quien cuenta el amor. Pero en las relaciones amorosas de Ovidio los papeles están invertidos: en lugar de la víctima infeliz de una amada cruel, él es el seductor victorioso, el Don Juan profesional, enamorado con pasión, pero que disfruta cada instante de los dulces tormentos de amor (como confiesa él mismo, por ej., en *Amores*, 2,9). Síguese de aquí con necesidad que la poesía elegíaca cesa de ser una apasionada confesión y se convierte en divertimiento: la sagacidad viene a ocupar el puesto de los sentimientos profundos. De este modo se resuelve hábilmente no sólo el problema artístico (la reactualización de una tradición ya gastada), sino también el de la posición social del poeta elegíaco.

El punto de vista horaciano del observador tolerante de la comedia humana no está a la disposición del poeta amoroso elegíaco; éste es partícipe activo y no mero contemplador de la lid amorosa; el papel del contemplador no interesa gran cosa, por lo demás, a gente en la edad del joven Propercio o del joven Ovidio (cuando Horacio comenzó el trabajo en las *Odas* contaba casi treinta y cinco años). Propercio había intentado aún, si bien sin excesivo calor, adoptar el punto de vista moral de un hombre que se aparta voluntariamente de la sociedad (porque Horacio había hecho en definitiva lo mismo), pero había procurado también (y aquí se diferencia de Horacio) defender como moralmente más valiosa la vida de la *desidia*, esto es, del repudio de los fines morales normales de la sociedad en favor de una vida en la que sólo cuentan la poesía y la amada. Sin embargo, Propercio no logró defender este punto de vista de forma especialmente convincente. Ovidio no emprendió siquiera el intento, y así no puede exigirse de

[41] Esto es, sin contar los *carmina iuvenilia* que son citados en *Tristia*, 4, 10, 57.

lector alguno que tome muy en serio a este adorador profesional de toda mujer hermosa que le salga al paso. Estas características anuncian el comienzo de un proceso en el que la poesía romana se desvincula de su papel moral para convertirse de nuevo en lo que había sido ya en tiempos de Plauto: una forma de entretenimiento.

Ovidio es el más ingenioso y chispeante de los poetas romanos, y también el más grato de leer. Su ingenio se distingue del de Propercio: la precisión de Catulo aparece aquí rediviva, abandonada la borrosa imprecisión de las constantes alusiones que es propia de Propercio. Citas y alusiones se limitan ahora a lo que el lector culto puede comprender cómodamente sin tener que separar su atención del fuego de artificio verbal. El latín de Ovidio es, en sus momentos cumbre, el latín más perfecto y soberano que jamás fue escrito. Versos como, por ejemplo, los dedicados a los apuros de un amante con dos amadas [42]:

*Pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa,*
*et magis haec nobis et magis illa placet.*

(Más hermosa es ésta que aquélla, pero aquélla también más hermosa que ésta, / y ésta me gusta más, pero aquélla también),

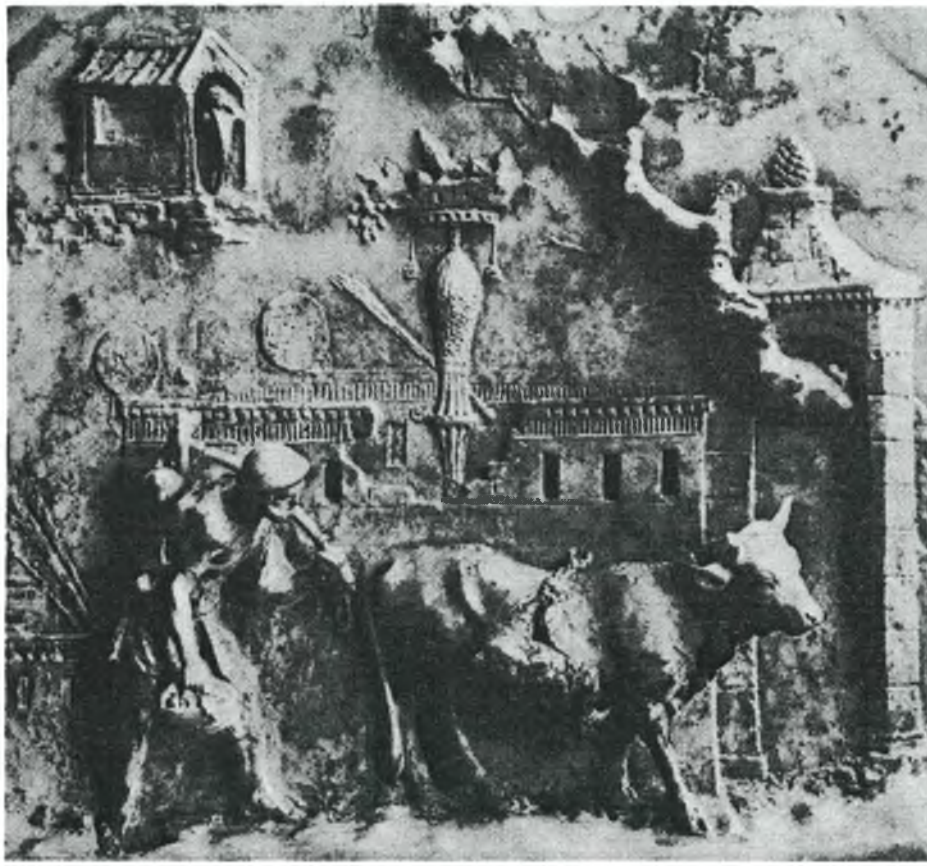
o bien el dístico siguiente, original ovidiano del aria del catálogo en el «Don Giovanni» de Mozart [43]:

*Candida me capiet, capiet me flava puella,*
*est etiam in fusco grata colore venus.*

(Me fascinará la rubia, me fascinará la morena, / mas también la oscura posee gracia y encanto),

versos como éstos, repito, alcanzan una claridad de dicción que Lucrecio sólo pudo conseguir medio siglo después por obra y gracia de su intelecto, y evidencian una ligereza y facilidad en el ademán, que muchos que sólo piensan en los discursos de Cicerón cuando hablan de la lengua latina no querrían conceder a ésta. En tales versos alcanza Ovidio, evidentemente sin el menor esfuerzo, la absoluta perfección del frasear rítmico. Es un brillo que conviene admirablemente al género ovidiano de poesía amorosa, aunque a veces se convierta en caprichoso juego de ingenio. Tanto lo que dice Ovidio, como la forma y manera de decirlo, causan la impresión de que no se detiene ante nada [44]. La indolente maestría con que están com-

[42] *Amores*, 2, 10, 7 y s.
[43] *Amores*, 2, 4, 39 y s.
[44] Cf. por ej. *Amores*, 1, 4, 47 y s.



*Campesino en marcha hacia el mercado.* Bajorrelieve, siglo IX d. d. C. Munich, *Glyptothek.*

binadas las palabras, las inauditas implicaciones que entrañan las ambivalencias, nos cortan literalmente la respiración y no nos dejan aliento para protestar.

En los *Amores,* Ovidio gana para el tono conversacional del poeta fuerza expresiva y autenticidad nuevas. El fundamento sigue siendo aquí también una ilusión: ningún romano habría podido hablar en la vida real tal y como lo hace el yo horaciano de las *Odas,* ni lo hubiera querido tampoco; y del mismo modo hubiera podido ser nadie, ni siquiera el poeta mismo, constantemente tan ingenioso, agudo y provocador en la realidad diaria como lo es Ovidio en los *Amores;* pero podemos suponer con pleno derecho que muchos lo hubieran sido gustosamente, o creyendo incluso serlo en algún momento excepcional de inspiración.

*Tibulo y el Corpus Tibullianum*

La línea evolutiva que lleva desde Catulo hasta Ovidio pasando por Horacio y Propercio es por demás clara: los cuatro poetas representan una tradición de la poesía amorosa que es expresión de la vida y la cultura urbanas. Tibulo constituye aquí una excepción, ya que sólo evidencia una vinculación muy floja con dicha tradición. Lo que hace a sus versos dignos de ser leídos es el hecho de que introduce temas rurales en el tratamiento tradicional del amor urbano. Con la sensibilidad de un verdadero campesino describe el paisaje itálico, su sencillo y contento discurrir de la jornada, sus diversiones alegres e inocentes, mas no su belleza o sus secretos. Otra característica de su poesía, que le distingue de los demás poetas, es el rango preeminente que concede al amor de los efebos, o dicho más exactamente al amor de ambos sexos. Su tratamiento de la pedofilia muestra una sinceridad y una espontaneidad que desarman. Quizás fue Tibulo el único que unió la tradición catuliana del amor urbano con la del amor pastoril de las *Églogas* (amor tanto a los efebos como a las mujeres). Si se hubieran conservado para la posteridad más representantes de la elegía augustea (por ej. Valgio) se habría evidenciado quizás muy probablemente que también otros escritores combinaron ambas formas. Cornelio Galo fue quizá el primero en hacerlo así; pero según nuestros conocimientos hemos de atribuir este mérito a Tibulo.

El derecho de Tibulo a ser reconocido y estimado como poeta amoroso se basa principalmente en cuatro elegías de su primer libro (1, 1; 1, 2; 1, 5; 1, 6), que parecen narrar una historia coherente o bien estar montadas en torno a una situación reconstruible: Tibulo tiene como amante a una mujer casada (a la que llama Delia), y espera que ésta abandone a su marido para vivir junto con él en el campo, donde el poeta posee una finca de herencia familiar antaño grande, hoy relativamente modesta. El plan fracasa porque Delia le abandona a causa de otro amante más acaudalado. La elegía 1, 1 anuncia la decisión de Tibulo de no perseguir nunca más el lucro material o de servir militarmente en el extranjero. En 1, 2 se siente abrumado por la desesperación, porque el marido de la amada ha entrado en sospechas y vigila severamente a su mujer. En 1, 5 nos enteramos de que el sueño de la felicidad campestre (en el curso del cual el patrono de Tibulo, Mesala, visita a éste y a su amante en la quinta campestre), al que se había aferrado Tibulo durante la enfermedad de la amada, se ha deshecho para siempre. En 1, 6, por último, se ha perdonado ya la infidelidad descrita en 1, 5, pese a lo cual la situación no es precisamente la mejor: Tibulo sospecha que tiene un rival y solicita, por su parte, del marido de Delia que la vigile más estrechamente todavía (1, 6 es, de este modo, la contrapartida de 1, 2).

Esta historia suena en algunos aspectos de tal modo, que podría tenérsela por realidad vivida, pero le faltan vigor y fuerza persuasiva. Curiosamente no es el sueño intercalado en la narración lo que no nos convence, sino la realidad, o más bien la aparente realidad. La dificultad parece estar debida en parte a que Tibulo no se decidió claramente por desempeñar el papel del enamorado ardiente al estilo de Propercio, o el del amante sutil y sagaz al modo de Ovidio. Cuando, por ejemplo, insta al marido de Delia a redoblar su vigilancia, el texto nos recuerda a un Ovidio mediocre [45]. Pero el ingenio no se mantiene en pie, y el talante de ánimo provocado por estos pasajes no cuadra bien con el escenario pastoril de 1, 1 y 1, 5.

Sin duda alguna menos desconcertante para el lector, tanto antiguo como moderno, es el hecho de que entre las elegías en torno a Delia se hallen intercalados tres poemas (1, 4; 1, 8; 1, 9) en los que Tibulo revela su afectuosa inclinación hacia un joven, Marato por nombre, mientras que simultáneamente proclama su vivo interés por los primeros pasos del tal Marato en su amor hacia una muchacha. Pese al tono franco y sin pretensiones nos sentimos inclinados más bien a creer que el elemento aquí dominante es antes el humor ingenioso que el ánimo auténtico de hacer profesión de sentimientos. Queda en pie, sin embargo, la sospecha de que Tibulo ha escrito las elegías tan sólo porque era moda, y no porque sintiese la necesidad íntima de comunicar sus sentimientos, motivo por el cual estuvo siempre dispuesto a servir a cualquier gusto o interés.

La elegía final del primer libro (1, 10) da elocuente testimonio del desengaño sufrido por Tibulo por lo que respecta a la vida militar. Su incorporación a filas es inminente, y sus ideas sobre la injusticia de la guerra no son, por ello, del todo imparciales. Sin embargo, es capaz de pintar de manera plástica y convincente los placeres de la paz y de la vida campestre (donde las únicas guerras son aquellas en las que Venus ostenta el mando supremo).

El libro 2 comienza con una descripción sobremanera expresiva de una fiesta campestre, esto es, con algo en lo que Tibulo era verdaderamente experto (las descripciones escénicas eran su fuerte mucho más que las elucidaciones y disquisiciones). Sigue una poesía de cumpleaños para un joven amigo, casado y llamado Cornuto (2, 2). Seguidamente intenta reemprender los escarceos amorosos con una nueva amante (2, 3; 2, 4; 2, 5; 2, 6). Las elegías de Némesis son sin embargo un producto lamentable comparadas con las poesías a Delia del libro 1. Némesis permanece siempre más o menos en un segundo plano. El contraste entre la lengua, fluida y hábil, y la frialdad banal y retórica de los sentimientos expresados resulta casi doloroso para el lector. Lo que Tibulo tenía que decir como poeta lo había dicho ya en el libro 1. Allí había logrado hallar el equilibrio justo

[45] Cf. *Amores*, 2, 19; pero quizás sea el dechado Catulo, c. 17.

entre sentimiento y sensualidad (sobre todo apoyándose en temas campesinos); por el contrario, en el libro 2 no es sino un escritor de segunda fila que vuelca su rutina sobre un género literario menor, y la poesía personal se ha degradado hasta quedar reducida a un ademán vacío y gárrulo.

Pero Tibulo sigue siendo un estilista elegante y gracioso aun allí donde tiene poco que decir. La unidad la constituye el dístico logrado, más convencionalmente poético que en Propercio y decididamente menos ingenioso que en Ovidio. La técnica estructural de Tibulo recuerda la de Ovidio, pero trabaja más frecuentemente que éste con series abiertas. Un dístico logrado sigue a otro, hasta que el tema queda agotado. No posee la habilidad de Propercio para estructurar una argumentación, ni el arte disciplinado y soberano de Ovidio para exponer todas las posibilidades de un tema. Los dísticos aislados son frecuentemente airosos, pero esta gracia cansa al lector, porque la poesía carece de una estructura general clara, y con ello de auténtico movimiento interno, de verdadero vigor.

El libro 3.° del *Corpus* se antoja en cierto modo como un soplo de brisa fresca. El desconocido Ligdamo, a quien se atribuyen las primeras seis elegías, puede mantener una línea lógica clara; la unidad expresiva está constituida en cada ocasión por un bloque de versos y no por dísticos aislados. No hallamos aquí una retórica ostentativa, ni tampoco imágenes vigorosas, pero en todo el conjunto, aunque esté lleno de clichés (y desfigurado en 3, 6 por una ampulosidad sentimentaloide) resulta sorprendentemente sencillo y eficaz. Ligdamo mismo es una figura un tanto enigmática, y sus relaciones con Neera, la destinataria de las elegías, quedan en la penumbra; él se describe a sí mismo como «antaño esposo, hermano ahora» (3, 1, 23), pero el paso decisivo que le separa de ella parece no haber sido dado. Los poemas evidencian muchas de las torpezas de un aficionado o de un profesional a medias. Ligdamo no posee en modo alguno la habilidad de Tibulo para producir un buen dístico. Pero al mismo tiempo el lector siente que aquí se trata de algo más que de poesía que fue escrita porque la redacción de poemas estaba precisamente de moda. Pese a sus defectos, las elegías de Ligdamo comunican la impresión de una verdadera finura de sentimientos, aunque éstos no sean ni muy profundos ni muy originales.

Tras del *Panegírico en honor de Mesala* (3, 7 = 4, 1) siguen cinco elegías muy elogiadas por la crítica, que pretenden ser un intercambio epistolar entre la Sulpicia de 3, 13-18 (= 4, 7-12) y su amante Cerinto. Algunos las han considerado como obra del mismo Tibulo; sea cual fuere la opinión que se defienda al respecto, se trata de poesías no del todo satisfactorias.

Las seis poesías siguientes (3, 13-18 = 4, 7-12) son, según opinión generalmente sustentada, obra de la misma Sulpicia (pupila del protector de Tibulo, Mesala). En estas elegías breves, sugestivas y precisas, la dicción no es directa ni espontánea, la sintaxis resulta comprimida, casi atormen-

tada y en ocasiones oscura. Es el estilo de un ser humano que intenta comunicar hechos y sentimientos que amenazan con sobrepujar su capacidad de expresión; una persona que no posee destreza ni ejercicio suficientes en el manejo de la palabra como para exponer lo que desea decir sin pérdida de claridad. Estos versos apretados son a su manera verdaderas joyitas. Nos ofrecen la posibilidad singularísima de escuchar en la poesía la voz de una romana, no de una Lesbia o una Cintia, sino la de una muchacha romana de costumbres recatadas que se ha entregado en cuerpo y alma al hombre que ama y que quisiera dar a conocer sus sentimientos a cuantos quieran escucharla. Los cuarenta versos constituyen una muy adecuada conclusión para un estudio de la poesía personal de Roma en la época clásica. Sulpicia, dotada de talento más bien modesto, se esfuerza al término de dicha época (cuando los poetas profesionales se habían vuelto demasiado astutos y resabiados como para dedicarse a estos temas de manera despreocupada y espontánea) por superar las dificultades expresivas que dos generaciones antes habían puesto a prueba el talento incomparablemente mayor de un Catulo.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Generalidades*

H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, París, 1952-56, tomo 1, págs. 325-371; tomo 2, págs. 11-77.
F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Latin Poetry*, Edimburgo, 1972.
*Critical Essays on Roman Literature: Elegy and Lyric*, ed. por J. P. Sullivan, Londres, 1962.
F. Klingner, *Römische Geisteswelt*, Hamburgo-Munich, [4]1961.
G. Luck, *Die römische Liebeselegie*, Heidelberg, 1961.
K. Quinn, *Latin Explorations — Critical Studies in Latin Literature*, Londres, 1963.
G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968.
W. Wimmel, *Kallimachos in Rom (Hermes-Einzelschriften*, Cuad. 16), Wiesbaden, 1960.

*Catulo y los neotéricos*

L. Alfonsi, *Poetae novi*, Como, 1945.
*Approaches to Catullus*, ed. por K. Quinn, Cambridge-Nueva York, 1972.
J. Granarolo, *L'Oeuvre de Catulle*, París, 1967.
—, *D'Ennius à Catulle*, París, 1971.
K. Quinn, *The Catullan Revolution*, Cambridge, [2]1969.
—, *Catullus — An Interpretation*, Londres, 1972.
O. Weinrich, *Die Distichen des Catull.*, Tubinga, 1926.

*Las Églogas de Virgilio*

F. Klingner, *Vergil*, Zurich-Stuttgart, 1967, págs. 9-174.
E. Norden, *Die Geburt des Kindes*, Darmstadt, [3]1958.
B. Otis, *Virgil — A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1963.
M. C. J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art*, Princeton (N. J.), 1970.
H. J. Rose, *The Eclogues of Virgil*, Berkeley, 1942.
*Wege zu Vergil (Wege der Forschung*, tomo 19), ed. por H. Oppermann, Darmstadt, 1963.

*Horacio*

E. Fraenkel, *Horaz*, Darmstadt, 1967.
H. Hommel, *Horaz — Der Mensch und das Werk*, Heidelberg, 1951.
A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, Florencia, 1969.
G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florencia, ²1966.
J. Perret, *Horace*, París, 1959.
V. Pöschl, *Horazische Lyrik*, Heidelberg, 1970.
N. Rudd, *The Satires of Horace*, Cambridge, 1966.
*Wege zu Horaz (Wege der Forschung*, tomo 99), ed. por H. Oppermann, Darmstadt, 1972.
W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, 1948.
L. P. Wilkinson, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge, ²1951.

*Propercio*

L. Alfonsi, *L'Elegia di Properzio*, Milán, 1945.
J. P. Boucher, *Études sur Properce — Problèmes d'inspiration et d'art*, París, 1965.
D. R. Shackleton-Bailey, *Propertiana*, Cambridge, 1956.
H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache (Hermes-Einzelschriften*, Cuad. 15), Wiesbaden, 1960.

*Ovidio*

H. Fränkel, *Ovid — Ein Dichter zwischen zwei Welten*, Darmstadt, 1970.
L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, 1955.
—, *Ovid Surveyed*, Cambridge, 1962.

*Tibulo*

L. Alfonsi, *Albio Tibullo e gli autori del «Corpus Tibullianum»*, Milán, 1946.

# SÉNECA Y LA TRAGEDIA ROMANA

HUBERT CANCIK

## *El marco histórico-literario*

DIFICULTADES DE LA INVESTIGACIÓN EN TORNO A SÉNECA. — Pocos años después de que se le ordenase regresar de Córcega (49 d. d. C.), el antiguo preceptor real L. Anneo Séneca (1?-65) departió en una discusión pública sobre si hubiese sido oportuno y lícito emplear en una nueva tragedia la frase, pasada de moda, *gradus eliminare*, «poner pie más allá del umbral» [1]. Séneca, que no emplea esta frase en sus tragedias, se dirigía aquí contra el famoso Pomponio Segundo, igualmente al servicio del Estado en elevados cargos y cuyas piezas escénicas, evidentemente, se atenían en su lenguaje de manera más estricta a la tragedia romana anterior. No se nos informa, por desgracia, si Séneca leyó ya entonces en público trozos de alguna tragedia propia; pero evidentemente se interesó ya a la sazón por la tragedia como forma literaria y favoreció al respecto, lo mismo que en su prosa y su filosofía, una dirección «moderna», naturalmente con pleno conocimiento de la literatura trágica anterior romana.

La cuestión de la fecha de redacción de las tragedias de Séneca y de su relación con la tradición no es en modo alguno una mera cuestión filológica de detalle secundario. Antes al contrario, nos aboca directamente a algunos problemas fundamentales de interpretación y hasta de autoría. Un punto está todavía hoy sin aclarar: ¿proceden todas las tragedias agrupadas en el *corpus Annaeanum* de la pluma de Séneca?, ¿es inauténtica sólo la *Octavia* o quizás también el *Agamemnon* y el *Hercules Oetaeus*? ¿Corresponden las tragedias de Séneca a su época tardía de preceptor de príncipes y hombre de Estado, o a la época de su exilio en Córcega, o acaso se distri-

[1] Quintiliano, *Institutio oratoria*, 8, 3, 31. Cf. 10, 1, 98: Pomponio es «con mucho el primero» de los trágicos que Quintiliano mismo ha «visto».

buyen a lo largo de la época que va desde Calígula hasta su muerte? ¿Cómo ha de estructurarse su cronología relativa? ¿Cómo es la relación de las tragedias, y cómo ha de ser interpretada, con respecto a la amplísima obra filosófica, producto sobre todo de los años tardíos? Más aún: ¿existe una relación estrecha, ya sea positiva o negativa, entre aquéllas y la filosofía estoica? ¿Quiere Séneca propagar la filosofía estoica, predicar una moral igualmente estoica, es quizá su intención escribir piezas escénicas de filósofo y pedagogo? ¿Qué actitud guarda Séneca con respecto a los grandes autores trágicos griegos y sobre todo a los contemporáneos de la época temprana del Imperio y de la era republicana? ¿Para qué público están escritas sus piezas, para un teatro público o privado, para ser recitadas o quizá tan sólo para un «público lector»? ¿O lo fueron especialmente para lectura y admonición de su imperial pupilo? Y por último: ¿poseen los «dramas de tiranos», como por ej. el *Thyest* o el *Hercules furens*, una función política? ¿Son acaso piezas escénicas oposicionales, como casi todas las tragedias de la época imperial, que por su temática y por su tradición republicana derivan casi necesariamente hacia una actitud anti-cesárea? Y si así fuera, ¿contra qué emperador podía alzarse el alto funcionario, el preceptor del príncipe heredero y «monárquico» convencido que era Séneca? Las interrogaciones se enredan de lleno en el laberinto de los problemas cronológicos [2].

La discrepancia de las interpretaciones y valoraciones de Séneca se torna comprensible ante este catálogo de problemas e interrogantes. Notables críticos consideran una misma pieza ora pueril, ora magnífica; su contenido filosófico, lo mismo banal, que sustancial; la economía dramática indistintamente miserable o imponente. Las tragedias de Séneca constituyen uno de los problemas más inextricables de la historia de la literatura romana. La razón fundamental de este incómodo hecho radica, como es conocido, en que Séneca no nombra, ni por supuesto cita, sus propias tragedias en sus escritos filosóficos [3]; en que alude raras veces a los grandes autores trágicos griegos y no cita nunca de primera mano a los de la Roma republicana, y todo ello en contraste radical con su gran contrincante Cicerón. Y todo ello a pesar de que el escritor Séneca conoce por supuesto a los trágicos griegos y, muy verosímilmente, también a los republicanos. Más todavía: el filósofo Séneca enjuicia de manera muy negativa el mito y la poesía, con excepción de las sentencias morales como las de Publilio Siro; así por ejemplo, utiliza profusamente la lírica de un Horacio en sus coros, pero no en sus obras filosóficas.

[2] Véase O. Herzog, «Datierung der Tragödien des Seneca», en *Rheinisches Museum*, 77 (1928), págs. 51-104 (no siempre digno de confianza).

[3] Por el contrario, según Weinreich, parodió en su *Apocolocyntosis* (54 d. d. C.) su propio *Hercules furens* (v. O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, Berlín, 1923, págs. 65 y ss., 75 y ss., 112 y ss.).

También los demás autores de los siglos I y II callan sobre el autor trágico Séneca. Sólo Quintiliano cita una vez un verso de la *Medea* [4], y Tácito pone en boca de un denunciante de Séneca la afirmación de que el antiguo preceptor de Nerón redacta con más frecuencia «poemas (trágicos)» *(carmina)* desde que éste se ocupa asimismo en tal menester, y ello con la intención de sobrepujarle y humillarle [5]. Tácito estima esta afirmación como carente de importancia y probablemente además como falsa. Esta es la única referencia concreta para fechar las tragedias de Séneca en su época tardía, y la única leve alusión al autor teatral Séneca en la obra de Tácito. Es muy comprensible que ya en la Antigüedad se considerase al autor trágico Séneca y al filósofo Séneca como dos personas distintas [6].

La actualidad del mito en la época imperial. — En el libro 13 de sus *Anales* pinta Tácito el asesinato del último de los emperadores de la *gens* Claudia, Británico, que fue víctima de las luchas entre Agripina y su hijo Nerón. Cuando Agripina amenaza con hacer emperador a Británico, el hijo de su antigua rival Mesalina y de Claudio, envenenado por ella, Nerón se cree obligado a cometer el asesinato. El joven Británico había cantado en un banquete, en tono trágico, que se le había «expulsado del trono paterno y de la cima del poderío» (*Anales*, 13, 15, 2). No se respetó ni siquiera lo «sagrado de la mesa» para envenenarle, con gran horror de Agripina, quien sin embargo había aprendido a dominarse en una larga vida cortesana: «Tras poco tiempo —escribe Tácito con sarcasmo— retornó la alegría al banquete». Hubo incluso muchas personas dispuestas a ser tolerantes con Nerón, para lo cual citaban casos pasados de luchas fratricidas y recordaban lo indivisible del poder real: *antiquas fratrum discordias et insociabile regnum aestimantes* (13, 17, 1), una alusión clara, incluso en su formulación literaria, a las tragedias de Atreo y Tieste [7]. Nada de disensiones familiares *(domesticae discordiae)*: así lo afirma Nerón en su discurso oficial de toma del poder, discurso inspirado probablemente por Séneca (13, 4, 1). Y siguieron, como es sabido, fratricidio y parricidio, uxoricidio y, presumiblemente, incesto entre Nerón y su madre. Verdaderamente, en las luchas entre los Claudios, los Julios y los Domicios por la conquista o conservación del supremo poder se repitieron los mitos ancestrales de las dinastías reales de Tebas y Micenas. Séneca, envuelto él mismo profundamente en las intrigas de la corte y acusado de mantener una relación amorosa

[4] *Institutio oratoria*, 9, 2, 9. Cf. 10, 1, 128. Poco claro, Calpurnio 4, 55 y ss. Casio Dión 61, 10.

[5] *Annales*, 14, 52, 3.

[6] Sidonio Apolinaris, c. 9, 232 y ss., sin duda un malentendido de Marcial 4, 40, 2.

[7] Cf. Ennio, *Ennianae Poesis Reliquiae*, ed. de J. Vahlen, Leipzig, ²1903, *Scenica*, v. 404 y s.: *nulla regni sancta societas nec fides est.* Accio, Atreo, v. 227, 231 en *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, ed. cit. Séneca, *Thyestes*, 444: *non capit regnum duos.*

con una hija del emperador, incluso con la misma Agripina, presenció el asesinato de tres emperadores, el exterminio de familias enteras de la antigua aristocracia, el asesinato de parientes y de cónyuges, los amores incestuosos de Claudio con su sobrina [8] y quizá también los de su pupilo Nerón con la propia madre. La embriaguez de poder, una sexualidad desenfrenada, una agresividad cultivada y fomentada durante generaciones y asestada ahora hacia adentro, pugnas dinásticas en las que las mujeres desempeñan un papel decisivo, sed insaciable de placeres, derroche de lujo, venalidad y capricho, hipocresía: todo el síndrome psicológico de un estrato social superior degenerado y entregado a la sensualidad sin freno halla su realización histórica en la época tardía de la dinastía julia-claudia.

Por su temática misma, la tragedia escénica posee pues, en la época imperial, una conexión al menos latente con la realidad social y política. La actualidad política de la tragedia se torna evidente en dramas históricos como *Cato, Domitius* o la *Octavia*, obra esta última que expone el uxoricidio cometido por Nerón y el destino de Séneca; viene también a convertirse claramente en la actitud política y en el destino de los escritores trágicos. La tragedia es en la época imperial antimonárquica por obra y virtud del mito, y republicana por su relación directa con las tradiciones romanas antiguas e incluso estoicas: *in tyrannos!* Junto con las últimas huellas de las tradiciones republicanas se borrarán por ello también, durante el principado, las huellas de la tragedia romana.

Por otra parte, la latente actualidad política de la tragedia no debe incitar a disolver el mito en pura alegoría política o filosófica. La búsqueda de alusiones históricas en las tragedias de Séneca ha suministrado muchos resultados inseguros y pocos claros. Incluso en esta era tardía, la tragedia conserva su vigor simbólico y poético, más allá de la política y la filosofía. Más aún: en el mito de la época imperial irrumpen de nuevo a la superficie, paradójicamente, muchos elementos primigenios, que habían sido domesticados y reprimidos en la tragedia clásica de los griegos. Séneca pone en escena canibalismo y perfectos asesinatos rituales, la matanza de los hijos de Tieste, las bodas letales de Polyxena, el lanzamiento de Astianax desde lo alto de la muralla. Incesto, necromancia, locura, maldición sobre una estirpe entera, magia y creencia en fantasmas constituyen temas centrales de las mejores escenas de sus tragedias. El que Tiresias se convierta de vidente en *haruspex* es cosa que va mucho más allá de las simples modificaciones formales debidas a una determinada tipología cultural. La perversión y la anarquía han infectado el cosmos; todo está lleno de *monstra*, el caos amenaza por doquier. ¿Y estos dramas han de servir de ilustración a la doctrina estoica, suministrar ejemplos de escarmiento e intimidación sobre el horror y la crueldad, la soberbia de los tiranos y el desenfreno

[8] Tácito, *Annales*, 11, 25, 5; 13, 2, 2: *nuptiae incestae*.

de los afectos y pasiones? La interpretación filosófica directa subestima el peso específico propio del mito —¡y también al hombre y escritor Séneca!— tanto como su intención historizante, que se empeña en ver en tal personaje a Nerón o quizás a Claudio, y en el otro a Agripina o quizás a Mesalina.

También durante la época imperial se dio, como ya hemos dicho, la vieja forma republicana del drama histórico *(fabula praetexta).* En el *corpus* de las tragedias de Séneca se nos ha transmitido la única pieza de este género que ha llegado hasta nuestros días, la *Octavia.* Curiacio Materno —senador, orador, poeta y quizás también español, como Séneca— escribió un *Catón* —republicano— y un *Domicio* —ciertamente dirigido contra Nerón, un miembro de la *gens* Domitia—; pero escribió también —como Séneca— un *Agamenón* y proyectó la redacción de un *Tieste,* ambos peligrosos dramas contra la tiranía [9]. Un *Atreo* había sido compuesto ya por Emilio Escauro, un hombre de nobilísima cuna. Un denunciante presentó al césar el tema y contenido de la tragedia y citó versos que podían referirse directamente a Tiberio. Junto a la imputación de adulterio con Livia y la acusación de magia, esta tragedia fue la causa de su suicidio (34 d. d. C.) [10]. A otro escritor se le acusó de haber injuriado a Agamenón, y con ello a Tiberio [11]. Esta sucinta ojeada sobre la tragedia escénica bajo el principado da testimonio no sólo de la abierta y latente actualidad política de la tragedia y del interés del público, sino también del contexto histórico-literario de los dramas senequistas. Séneca no es una figura aislada; junto a él escribieron tragedias Emilio, Pomponio, Curiacio y el autor de la *Octavia;* con anterioridad a él escribió Ovidio su famosa y ensalzada *Medea,* y Vario su *Tieste,* la última tragedia cuya puesta en escena nos consta con seguridad. Los nombres de otros autores trágicos de la era augustea nos hacen remontarnos ya hasta la tragedia republicana: Asinio Polio imitó según parece a Pacuvio y a Accio [12].

El autor trágico más importante de la época imperial fue, si hemos de dar crédito a Quintiliano y a Tácito, Pomponio Segundo [13]. Este hombre recibe un elogio como no otorga a ningún otro literato el senador romano, cuyas obras evidencian no pocas huellas de la tragedia romana. «A Pomponio —escribe Tácito— le fue otorgado el honor del triunfo: una breve parte de su fama en la posteridad, de la que destaca por la gloria de sus obras literarias». Las tragedias de Séneca no son dignas, para él, ni tan siquiera de un juicio crítico negativo.

---

[9] Tácito, *Dialogus,* 3, 9, 11. Sobre Domicio, cf. Lucano 7, 599 y ss. V. R. Syme, *Tacitus,* Oxford, 1958, 1, pág. 110. 2, págs. 798 y s.

[10] Tácito, *Annales,* 6, 29, 3. Casio Dión 58, 24, 3.

[11] Suetonio, *Tiberio,* 61, 3.

[12] Tácito, *Dialogus,* 21, 7. Cf. Virgilio, *Egloga,* 8, 9 y s.

[13] Quintiliano, *Institutio oratoria,* 10, 1, 98. Tácito, *Annales,* 12, 28, 2.

SÉNECA Y LA TRADICIÓN DE LA TRAGEDIA ROMANA. — Los dramas de Séneca están encuadrados en la tradición de la tragedia de la era augustea e imperial, y enlazan a través de ella con la republicana. Es seguro que Séneca conoció la obra de los antiguos poetas trágicos, pero se discute hasta qué punto los imitó verdaderamente. Puntos comunes de orden expresivo, lingüístico y fraseológico, no son raros, pero quizás deban de ser atribuidos más al estilo propio del género. Lo mismo cabe decir con respecto al abundante empleo de fórmulas retóricas, y sobre todo del estilo sentencioso [14], motivos importantes, como las monstruosidades de todo género y la vinculación de mito y filosofía, que se observa en el poeta-filósofo Ennio y en el «erudito» Pacuvio. Citas directas de las tragedias republicanas son muy difíciles de probar, porque la tradición de textos es fragmentaria por lo que hace a Livio, Ennio, Pacuvio y Accio, y desolada por lo que respecta a la época imperial.

Parece por lo pronto un tanto precipitado encuadrar las tragedias de Séneca en un tipo especial de «tragedias filosóficas» debido a sus reflexivos cánticos corales, a sus sentencias de matiz estoico y a sus digresiones sobre la culpa y el destino, o bien suponer en ellas una intención moral o pedagógica especial, inusitadamente fuerte. Considerado desde la perspectiva de la tragedia republicana, tampoco parece viable hacer a Séneca responsable de la «retorización de la tragedia». Y por último: ni la retórica, ni la filosofía, ni las escenas horripilantes en las obras de Séneca son un indicio de que no hubiese escrito sus tragedias para el teatro, sino que las hubiese concebido como «dramas de lectura» o piezas para ser recitadas [15].

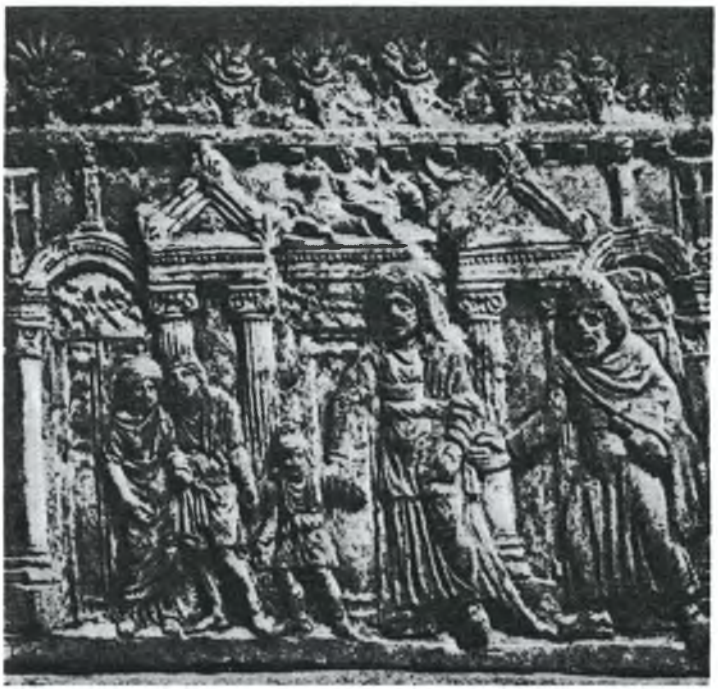
La ubicación histórico-literaria de Séneca, tal y como la intentamos aquí, puede aclarar quizás algunas de las aporías enumeradas al comienzo de estas reflexiones [16]. Pero al mismo tiempo arroja luz también sobre otro problema central de la historia de la Literatura romana, a saber, sobre la tragedia republicana. Como la tradición viva de los antiguos poetas trágicos se apaga en el curso del siglo I d. d. C. —debido en parte a las mismas razones por las que se agota la tragedia en general—, se plantea la cuestión de hasta qué punto la tragedia escénica de Séneca puede representar a la tragedia romana en general. Si las circunstancias histórico-literarias aquí expuestas han sido interpretadas certeramente, preciso será dar respuesta afirmativa a dicha pregunta por lo que respecta al lenguaje, el estilo, el acervo temático y quizás también la dramaturgia y el compromiso filosófico y político. Por otra parte puede afirmarse —incluso basándose en los escasísimos testimonios de la tragedia antigua que han llegado hasta

[14] De manera fundamental B. Seidensticker, *op. cit.*

[15] Comp. R. Rieks, recensión de O. Zwierlein, *op cit.*, en *Poetica*, 1 (1967), págs. 567-571.

[16] V. más arriba, págs. 329 y s.

nosotros— que Ennio, Pacuvio y Accio se diferenciaron entre sí tan fuertemente como los tres grandes autores trágicos del Ática, y en este sentido habría que dar a la pregunta una respuesta negativa. No debería subestimarse, además, la aportación de los trágicos de la era augustea y cesárea, y la propia y personal de Séneca, al desarrollo del género, especialmente en lo que respecta a la modernización del lenguaje. Un fuerte indicio de ello es la nueva configuración que recibe en sus manos la métrica trágica, que —probablemente en época augustea— sustituyó por ejemplo el viejo trímetro yámbico o senario por el trímetro de más fuerte sabor helenizante.



Bajorrelieve en arcilla (la llamada *Placa de Campana),* con una escena de una tragedia, procedente de la tumba de P. Numitorio Hilaro. Época augustea. Roma, *Museo delle Terme.* Ante un frontispicio romano con tres puertas, Ulises (a la derecha) reclama de Andrómaca el pequeño Astianax (a la izquierda siervos de la reina). La escena debe remontarse al *Astyanax* de Accio; más tarde aparece también en Séneca, *Troades,* 705 y sigs.

Los romanos estimaron su tragedia por encima de su comedia, y ello pese a un Plauto; Tácito sitúa a Pomponio por encima de Séneca; Quintiliano alaba a Vario, Ovidio y Pomponio y guarda silencio acerca de Séneca. Pero hasta nosotros han llegado las obras de Plauto y Terencio, no las de Ennio o Accio, las de Séneca y no las de Pomponio. Esta es la falta de juicio histórico-literario de la tradición. Sea como fuere, con los escritos de Séneca nos ha sido transmitida la única obra literaria de la Antigüedad,

que con auxilio de las profusas informaciones que nos suministran los historiadores nos facilitaría una «visión de conjunto» de un estadista, filósofo y poeta antiguo..., si lográsemos alcanzar la perspectiva adecuada. Con Séneca, empero, acaba no sólo la tragedia romana, sino el drama de la Antigüedad en general.

*Política, psicología, religión*

Todas las piezas de Séneca dan cuerpo a varios temas dentro del marco general del mito; ninguna de ellas puede ser reducida a un par de frases que resuman plásticamente su contenido. El *Oedipus* es más que un mero «drama de destino humano» o la «tragedia del miedo», la *Medea* más que un «drama de venganza», el *Hercules furens* y el *Thyest* son más que «dramas contra la tiranía»; el *Hercules Oetaeus* ejemplifica no sólo la «superación de la muerte»; el *Agamemnon* es no sólo el «gran ajuste de cuentas de la gran guerra» o la caída del protagonista, moralmente culpable. Las siguientes anotaciones sobre algunos temas de las tragedias senequistas [17] no deben ser consideradas por ello, en manera alguna, como una interpretación de las obras respectivas.

Las «Troyanas». — El tema de las *Troyanas* de Séneca es el destino de los vencidos. De forma casi sistemática son expuestos, bajo aspectos diversos y en una forma dramática cuidadosamente variada, tres casos: la liquidación del último troyano, que podría resultar peligroso, por motivos de razón de Estado; un asesinato ritual como piadosa conclusión de la gran mortandad; y por último la sumisión de las mujeres capturadas al vencido, que son entregadas al yugo de la esclavitud o al lecho de los vencedores. Así concluye una guerra.

En el meollo dramático de la pieza se encuentra, enmarcada por escenas líricas y de matiz épico, pobres en acción, la lucha de Andrómaca por su hijo Astianax (acto 3.º) [18]. Él es la postrer esperanza de los troyanos, dice la madre a sus gentes allegadas (462 y ss.), el heredero de su padre Héctor, el vengador de Troya, que libertará a los prisioneros y restaurará la gloria y el poderío de Troya. Lo que espera Andrómaca lo temen los griegos. Odiseo, que por encargo de los griegos tiene que arrebatar el hijo a la madre, argumenta lo mismo que Andrómaca (526 y ss.): Héctor era

[17] Sobre la tan tratada temática filosófica baste aquí con indicar a E. Lefèvre, «Die Schuld des Agamemnon — Das Schicksal des Trojasiegers in stoischer Sicht», en *Hermes*, 101 (1973), págs. 64-92, y la bibliografía allí recogida.

[18] Cf. W. Schetter, *Sulla struttura delle Troiane di Seneca*, trad. alemana en *Senecas Tragödien*, *op. cit.*, págs. 230 y ss.

Troya; el hijo de Héctor es un futuro Héctor; así pues, Astianax es la renaciente Troya; *futurus Hector*, dice Odiseo (551); *futurus ultor*, dice Andrómaca (660). Odiseo apela a la comprensión de ésta: piensa en el temor de los griegos, le dice; siente compasión por ella, pero más todavía por las madres griegas, para cuyo sufrimiento futuro crece y se desarrolla el muchacho (736 y ss.). La lógica es irrefutable, pero no convincente. Sólo cuando Odiseo manda derribar el monumento funerario de Héctor, en el que está oculto Astianax, entrega ella al muchacho. La razón de Estado ha vencido; Astianax es sacrificado. ¿Era necesario este crimen político?

El estadista Séneca hubo de enfrentarse personalmente con el problema del asesinato político preventivo, bien fuera antes o después de haber escrito las *Troyanas*. Cuando Agripina se hubo librado del primer intento de asesinato por parte de su hijo, se planteó según Tácito [19] el serio peligro de que repartiese armas entre sus esclavos e incitase al pueblo y al Senado a levantarse contra Nerón; ni siquiera podía confiarse ya en la guardia pretoriana. No es seguro si Séneca tuvo conocimiento o no de este atentado; pero era lógico creer que el fin de Nerón —y con él el del mismo Séneca— era inminente si no se atajaban los planes de Agripina: *nisi praeveniretur Agrippina* [20]. Y Séneca actúa como Odiseo en las *Troyanas:* según Tácito, planea junto con los prefectos pretorianos el asesinato de Agripina, esto es, de la mujer que pocos años antes le había hecho regresar a Roma desde el exilio.

Las *Troyanas* no son, naturalmente, una alegoría mitológica, ni en torno al asesinato de Agripina ni en torno tampoco al de Británico; no ofrecen solución alguna del problema relativo a si el crimen preventivo es lícito moralmente, y en qué circunstancias: «que muera un hombre por el pueblo y no que todo el pueblo perezca» [21]. Pero son ejemplos presentados y ofrecidos para el comportamiento de los afectados. Polixena, que es sacrificada en honor del muerto Aquiles, ataviada con sus galas de desposada, calla durante toda la pieza; y muere de tal manera que «hace pesada la tierra» para Aquiles (1158 y s.). También Astianax perturba el decurso del ritual. Mientras que Odiseo recita las plegarias prescritas por Calcas, se lanza al vacío desde la última torre de Troya, «en medio del reino de Príamo». Los vencedores han perdido ya: *vicimus victi Phryges* [22].

Edipo. — Otro ámbito temático, muy amplio y complejo, de la tragedia senequista podría resumirse bajo el término algo anacrónico de «interés psicológico». En todos los dramas arden en escena tempestades de pasio-

[19] *Annales*, 14, 7.
[20] Comp. Séneca, *Thyestes*, 201 y ss., 1104.
[21] Jn. cap. 11, versículo 50.
[22] Séneca, *Agamemnon*, 869.

nes: venganza, ira, terror, amor. Especialmente interesantes son los afectos y pasiones mixtas, la vacilación entre la compasión y la sed de venganza, entre la esperanza y el temor. Pasiones extremadas engendran alucinaciones y manía persecutoria, empujan a la locura y al crimen. Los héroes de Séneca están dominados y arrastrados por sus afectos vehementes, por el hado y por el azar; todos ellos se hallan en una peligrosa altura, en situaciones límite, y reaccionan de manera anormal y perversa. Como no podía esperarse de otro modo después de Ovidio, el amor es objeto de especial atención. Medea se ve arrastrada por un *infelix amor* (136) de un delito a otro; fracasa al cabo cuando su compañero prefiere el poder y el matrimonio al «amor libre». Así como Helena fue la perdición de Troya, así lo es Clitemnestra de Micenas; Agamenón, el soberbio vencedor de Troya, cae al final porque su esposa se siente celosa de las numerosas mujeres capturadas como botín de guerra y llevadas a Micenas por el «rey de reyes», y porque ella misma mantiene relaciones con Egisto: «La justicia y el pudor y la sagrada fidelidad del matrimonio huyen de las costas reales» (79 y ss.). Los celos de una mujer en edad madura envenenan al invicto Hércules. El amor incestuoso de Fedra hacia el intocable Hipólito es comparable con el amor sodomita de Pasifae (143 y s.). El incesto es un motivo central del mito de los Atridas. En sus tragedias tebanas, el *Edipo* y los fragmentos de las *Fenicias,* dicho motivo es presentado y utilizado escénicamente de una manera que hubiera sido inimaginable en la tragedia ática.

A diferencia del *Edipo* de Sófocles, en Séneca aparece la madre y esposa de Edipo antes de Creonte y de Tiresias. Al término de su prólogo, Edipo piensa en la fuga, incluso a Corinto, donde residen sus supuestos padres; Yocasta le interpela con las palabras «Esposo mío...» (81), lo que constituye, tras las manifestaciones hechas en el prólogo, la alusión dramática más cruda al tema del incesto. La pareja Yocasta-Edipo cierra asimismo la obra senequista, también a diferencia de la de Sófocles. En éste, Yocasta se ahorca en sus habitaciones; la conclusión de su drama reúne y enfrenta de nuevo a Creonte y a Edipo, y el drama concluye serena y fríamente con la inquietud por los hijos de Edipo. En Séneca, Yocasta se acerca una vez más al ciego Edipo: «¿Cómo he de llamarte? ¿Hijo acaso? ¿Dudas? Hijo mío eres tú: ¿te avergüenzas de serlo?» (1009 y s.) ¡Tres veces *natus* en un solo verso! También ahora está dispuesto Edipo a concertar un compromiso. Yocasta desespera, y se titula a sí misma *incesta* (1026); echa mano a la espada con la que Edipo había dado muerte a su padre: «Por medio de este hierro murió mi esposo. Mas, ¿cómo le llamo con falso nombre? ¡Él es mi suegro!». Hasta este macabro juego de palabras lleva Séneca el tema del incesto. Yocasta se hunde en medio del escenario la espada en el «vientre que llevó al marido y a los hijos» (1039). Pese a esta acentuación del tema del incesto, desaforada en comparación con Sófocles, el *Edipo* de Sé-

neca no es el drama del complejo de Edipo. Las implicaciones sexuales del tabú del incesto no son expuestas por Séneca en el *Edipo*, sino —lo que no deja de ser singular— en la *Fedra*.

En la interpretación de los dramas senequistas sobre figuras femeninas deberá atenderse bien no sólo a los casos de incesto entre la aristocracia romana y a la notabilísima posición de la mujer en el siglo I d. d. C. [23], sino también —lejos de cualquier intento de alegorización biográfica— la importancia de las mujeres en la vida de Séneca. Su madre y su tía dirigieron su educación y los comienzos de su carrera. A causa de un turbio asunto amoroso con una dama de la familia imperial fue luego desterrado a

Pintura mural procedente del gran peristilo en la casa de los Dióscuros en Pompeya. Representa a Medea pocos momentos antes del asesinato de los dos niños. Época neroniana. Nápoles, *Museo Nazionale*. En un gran ciclo que incluye a Afrodita, Dionisio y Hermes, aparecen diversas imágenes míticas antiquísimas, entre ellas Odiseo y Penélope, Perseo y Andrómeda. — La historia de Medea está presentada, de manera distinta a lo que hace Séneca, antes del terrible momento culminante, que queda así aludido de manera clásica. Los niños están entregados aún a sus juegos, mientras Medea reflexiona. Lo que va a ocurrir lo sabe ya el silencioso observador.

instigación de Mesalina, la primera mujer del emperador Claudio. La segunda esposa de éste, Agripina, le traería de nuevo a la corte. Sus enemigos le imputaron relaciones íntimas con esta mujer [24], que fue asesinada más tarde no sin el consejo del mismo Séneca. Ella, acusada de mantener relaciones incestuosas con Nerón, ofreció el cuerpo a los esbirros enviados por su hijo para asesinarla diciéndoles: «Herid en el vientre» [25].

Hércules Eteo. — En los años en los que —quizá en Roma misma— se creó la forma básica de los Evangelios, y en los que San Pablo —que era natural de Tarsos, un lugar conocido por su intenso culto a Hércules— anunció en Roma la nueva doctrina judeo-helenística del Hijo de Dios y redentor del mundo, fue redactado el drama de *Hércules en el Eta*, una

[23] Cf. págs. 267 y ss. Tácito, *Annales*, 3, 33, 3.
[24] Casio Dión 61, 10, 1; 12, 1.
[25] Tácito, *Annales*, 14, 8, 5.

rica obra escénica de dimensiones cósmicas en casi dos mil versos. Así como la obra de ancianidad *Edipo en Colonos* está relacionada directamente con el *Edipo rey* de Sófocles, así también el *Hércules en el Eta* guarda relación directa con el *Hercules furens.* Éste había presentado el descenso a los infiernos y, junto con la locura, que golpea al redentor, la primera derrota del semidiós. La segunda tragedia de Séneca en torno a la figura de Hércules, cuya autoría no es del todo segura, precipita al héroe en terribles, nada heroicos padecimientos físicos. El veneno de la Hidra va royendo los poderosos miembros. Cuando su madre quiere abrazarle por última

Estatua de mármol de una musa portadora de la máscara trágica de Hércules. Procedente de una villa cercana a Tívoli, siglo II d. d. C. Vaticano, *Sala delle Muse.* El papel trágico de Hércules, fundamentado en su mito lo mismo que el del héroe vigoroso, es motivo corriente desde el *Hércules furioso* de Eurípides, cuando más tarde, pero ganó aparentemente en actualidad en la época romana.

vez, retrocede, espantada: «¿Dónde están tus miembros?» (1343). El obediente hijo y siervo de la suprema deidad se siente abandonado por su padre (1137). Tras de la pasión, viene el conocimiento (1472 y ss.) —este destino le había sido profetizado ya desde mucho tiempo atrás— y la aceptación de la muerte. La madre y el amigo se hallan junto a la pira; las últimas palabras del moribundo son: «Ya voy, oh padre» (1726). La tierra tiembla (1595 y ss.); Hércules ha muerto. Supo vencer a la muerte como nadie había sabido vencer a la vida (1609). El padre celestial le recibe en el cielo, y él se aparece a la madre, para consolarla, con la que ésta reconoce «que el caos ha sido vencido» (1946). La conclusión del drama evoca la ancestral vinculación entre mito y culto [26]. Alcmene cree; con las enormes «reliquias» (1829) de Hércules marcha a Tebas y «canta al nuevo dios» (1982).

Ya esta sucinta exposición del mito, tal y como lo concibe y expone Séneca, nos muestra cuán tentador es el empeño de establecer paralelis-

[26] Cf. por ej. Sófocles, *Edipo en Colonos,* y Eurípides, *Bacantes.*

mos con la teología cristiana primitiva. La singularidad de la religión de la mitología, teología y antropología romanas y judeo-helenísticas podría ser demostrada de la mano precisamente de esta pieza dramática. Preciso sería subrayar que la diferencia no radica en un quitar importancia al dolor y a los padecimientos, hijos de una visión racionalista y optimista [27], ni tampoco en la fuerza de la fe en un redentor, sino —por no citar sino un único punto— en que la dignidad y la conciencia de sí mismo propias del hombre de la Antigüedad, la confianza en la razón y en la *virtus* se mantienen en pie pese al dolor y a la humillación.

La sincrasis entre Heracles y Cristo no ha sido intentada todavía. Sea cual fuere su posible resultado, debemos a Séneca uno de los testimonios más notables de la religión de Heracles que ha llegado hasta nosotros desde la Antigüedad. Lo que las *Bacantes* del anciano Eurípides son para el culto de Dionisos y para la tragedia griega, es el *Hercules Oetaeus* de Séneca para el culto de Hércules y la tragedia romana.

## *Indicaciones bibliográficas*

K. Anliker, *Prolog und Akteinteilung in Senecas Tragödien (Noctes Romanae*, tomo 9), Berna-Stuttgart, 1960.

H. Cancik, *Die republikanische Tragödie*, en *Das römische Drama*. Ed. por E. Lefèvre, Darmstadt, 1974.

M. Coffey, «Seneca, Tragedies, 1922-1955», en *Lustrum* 2 (1957), págs. 113-186 (Bibliografía crítica).

L. Herrmann, *Le Théâtre de Sénèque*, París, 1924.

H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge, 1967 (con una valiosa introducción a la tragedia escénica republicana).

U. Knoche, «Senecas Atreus, ein Beispiel», en *Die Antike* 17 (1941), págs. 60-67.

F. Leo, «De tragoedia Romana (1910)», en *Ausgewählte kleine Schriften*, tomo 1, Roma, 1960, págs. 191-212.

H. J. Mette, «Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964), en *Lustrum* 9 (1964), págs. 10-34 (Bibliografía).

O. Regenbogen, «Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas (1927/28)», en *Kleine Schriften*, Munich, 1961, págs. 409-462. Ed. espec. en la serie «Libelli», tomo 102, Darmstadt, 1963.

O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig, 1875 (= Hildesheim, 1968).

B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, 1969 (con ricas indicaciones bibliográficas).

*Senecas Tragödien (Wege der Forschung*, tomo 310). Ed. por E. Lefèvre, Darmstadt, 1972 (Bibliografía, págs. 583-592).

*Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Ed. O. Ribbeck, Leipzig, ²1871 (= Hildesheim, 1962).

O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas (Beiträge zur klassischen Philologie*, cuad. 20). Meisenheim/Glan, 1966.

[27] Cf. O. Regenbogen, *op. cit.*

# LOS GÉNEROS MENORES DE LA POESÍA ROMANA EN LA ÉPOCA DEL PRINCIPADO

HUBERT CANCIK

## *El marco histórico-literario*

GÉNEROS MENORES. — Reunidos mal que bien bajo el título de «géneros menores», hallaremos en este trabajo proverbios de sabiduría popular junto a las procacidades fálicas de Príapo, las mordacidades chispeantes de un hijo de la gran ciudad como Marcial junto a la poesía bucólica aparentemente candorosa, improvisaciones superficiales al lado de una sátira rebuscada y erudita, que presenta conscientemente sus vulgarismos sin olvidar en primera línea al *poeta doctus;* la reverencia trabajosa del poeta-cliente anónimo se une aquí a las pulidas habilidades de las *Silvas* estacianas, aquel dechado de poesía afirmativa, y trae a la luz los versillos del bueno de Fedro, un pobre hombre que nunca quiso aprender que «para un plebeyo es pecado protestar en público» [1]. Los antiguos no redujeron a un denominador común estos productos situados más allá del drama, la época y la poesía, y hablan de juegos, bromas, minucias [2]. Todavía Plinio [3] no conoce nombre alguno para su propia y ligera lírica; llámesela como quiera: idilios, églogas, epigramas o poemillas; por su parte, él se conforma con la designación métrica de «endecasílabos». Evidentemente, en aquella época ni siquiera el término «epigrama» era un concepto claro.

De todos modos hay un punto común a todos, y es la distancia con respecto a la literatura elevada. Sentencias, fábula, epigrama y sátira se distinguen todos por su brevedad [4], aun cuando la colección de estas pequeñas piezas llene un rollo de considerables dimensiones [5]; la sátira de Juvenal contra las mujeres, un mamotreto del volumen de un canto épico,

[1] Fedro 3, Epílogo 33 y ss.; en contra Persio 1, 119.

[2] *Lusus, ioci, nugae, schedia, carmina parva.*

[3] *Epistulae,* 4, 14, 9.

[4] Fedro 2, Prólogo 12, 3, Epílogo 8.

[5] Advierten la contradicción Fedro 3, Epílogo 3 y Marcial 2, 1, 8, *Epistula,* 8, 3.

constituye una excepción. La musa de los géneros menores anda a pie y baila sobre el *soccus* de los mimos; no sopla la trompeta, sino la flauta pastoril [6]. Incluso el tan comprometido Persio suele usar con frecuencia el tono quedo de una conversación entre amigos, y cuando Juvenal grita, para lograr que le escuchen en medio del insensato estruendo, cuando pone a su poesía en zancos [7] para que se torne visible la perversión de su mundo, nada de ello intenta ser poesía elevada y sublime.

Pequeño, «menor», significa a veces «fino» en el sentido de la poesía de Calímaco, pero también, frecuentemente, «tosco», «vulgar» y «bajo». Según la sensibilidad estilística antigua, lo que quiere decir aquí precristia-

Inscripción en una casa: BONIS BENE/QUIA MALI NON SUNT («A los buenos lo bueno/porque no son malos»). Leptis Magna (Tripolitania), calle principal. Finales del siglo II d. d. C. Estas inscripciones funerarias, murales o caseras, agudas o triviales, sagaces o simples, son testimonios vivientes de la vida romana que están al margen de la historia literaria, junto a los «géneros menores» y aun por debajo de ellos.

na, el «estilo bajo» corresponde a la bajeza de los temas y motivos, del lenguaje y, en parte, de la categoría social del autor y del público. No el león y el corcel de batalla, sino los gatos, los ratones y las ranas, los inocentes corderos y los sufridos y asendereados asnos dominan aquí la escena; gentes de baja condición: esclavos, libertos, cortesanos menores, extranjeros; y cosas de la vida diaria: calles, acueductos, peines y mondadientes; en lugar del combate heroico, la eterna pugna entre lo bajo y lo elevado [8]; en lugar de las virtudes heroicas, el vicio y la villanía. Sobrevivir con dignidad y decencia es una exigencia harto elevada. Un humor áci-

[6] Marcial 8, 3, 13.

[7] 6, 634 y ss.; Persio 5, 10 y ss.

[8] Los «humiles» en Fedro 1, 27; 1, 28; 1, 30, 1; *nos humilis domus: Laus Pisonis* v. 254.

do, sarcasmo, burla, tristeza, odio, irritación y asco son los sentimientos dominantes, exagerados hasta el paroxismo por una cultura refinada y entregada al goce en todas sus formas, así como la añoranza de una vida sencilla y un declarado sentimentalismo ante la naturaleza. Sosiego, júbilo y una tranquila certidumbre de sí mismo parecen haberse tornado raros.

La bajeza del lenguaje se evidencia en la acumulación de expresiones usuales, cotidianas u obscenas, que pecan contra la *elegantia* y lo *aptum*, y en innumerables expresiones y giros griegos, técnicos, del lenguaje corriente, en una palabra: no poéticos. No obstante, habrá que cuidar mucho de alejar de estos géneros menores los conceptos de la estética cristiana [9], tales como la humildad o la pobreza. También hay que considerar como aplicables de forma muy limitada las categorías que ha puesto en circulación la sociología de la literatura trivial y de pacotilla. Ni siquiera Petronio —si es que no nos engañan las citas y la historia de los textos— fue popular en la Antigüedad, por no hablar de Estacio o de Juvenal. Pese a la distancia con respecto a la poesía elevada y clásica, pese a las infracciones de las reglas de gramática escolar y de la retórica clasicista [10], los géneros menores no nos ofrecen textos en la lengua vulgar. Lo que aquí hubiera sido posible nos lo muestra Petronio en su *cena Trimalchionis:* el coloquio entre antiguos esclavos alcanza el nivel expresivo de las inscripciones en los muros o de las tablillas denigratorias o injuriosas. Pero este coloquio ha sido reproducido por uno de los literatos más sutiles y refinados de la aristocracia romana, y —lo que resulta característico para las rígidas normas de la literatura antigua— el experimento de Petronio es un fenómeno singular. En correspondencia, los versos populares, las canciones infantiles y de trabajadores, los adagios burlescos o las fórmulas de hechicería pertenecen en tan escasa medida a los géneros menores como las producciones verdaderamente subliterarias:

*Aquí yago yo, Lemiso, a quien nunca, sólo la muerte puso fin al trabajo* [11].

*Libertad, adeudada a mi juventud, denegada por la ley,*
*una muerte temprana me la devolvió para siempre* [12].

---

[9] E. Auerbach, «Sermo humilis», en *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, 1958, págs. 25 y ss. M. Fuhrmann, «Ad galli cantum — Ein Hymnus des Prudenz als Paradigma christlicher Dichtung», en *Der altsprachliche Unterricht*, 14, 3 (1971), págs. 89 y ss.

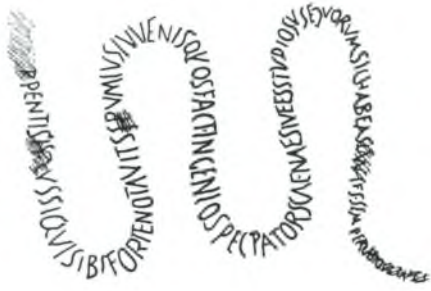
[10] Cf. por ej. Quintiliano, *Institutio oratoria*, 8, 2, 2; 10, 1, 9.

[11] *Corpus inscriptionum Latinarum*, Leipzig-Berlín, 1862 y ss., tomo 6, núm. 6049 (Roma, en columbario Esquilino), en contra Fedro 4, 1.

[12] *Carmina Latina epigraphica (Anthologia Latina, Pars posterior)*, ed. F. Bücheler, Leipzig, 1895-97, núm. 1015.

Textos de esclavos, que el azar ha hecho llegar hasta nosotros, rebosantes de errores métricos y lingüísticos pese a sus ambiciones literarias; desde luego, ningún objeto apropiado para las historias de la literatura.

Los autores de los géneros menores no escribieron con vulgaridad; todos ellos evitan el *carmen triviale* [13]; el mismo Fedro coloca sus fábulas y facecias en el templo de las Musas y espera alcanzar eterna fama [14]. Y la estimación que de sí propios tienen estos autores parece no del todo injustificada. Fedro crea el libro de fábulas, y con él la fábula en cuanto género literario independiente; con Persio y Juvenal aparece la sátira en el sentido moderno del término, con Marcial el epigrama «moderno», el



Inscripción mural: (SER)PENTIS LUSUS SI QUI SIBI FORTE NOTAVIT SEPUMIUS IUVENIS QUOS FACIT INGENIO SPECTATOR SCAENAE SIVE ES STUDIOSUS EQUORUM SIC HABEAS LANCES SEMPER UBIQUE PARES. («Si alguien descubre por azar este juego con una serpiente, / que el joven Sepumio ha creado con ingenio— / ya seas espectador teatral o aficionado a los caballos: / te deseo que tengas siempre y por doquiera, como aquí, una suerte bien equilibrada»). De Pompeya, *Via Nolana.* — Estos enlaces de una forma pictórica (aquí una serpiente) con exhortaciones en correcta forma métrica no son tampoco «objeto propio de las historias de la Literatura».

adagio breve y agudo. La *Apocolocyntosis* de Séneca es el texto clásico de la invectiva poético-política, el *Satiricón* de Petronio una obra maestra entre las novelas, ambas piezas representantes de la sátira menipea, perdida para nosotros.

La importancia de los «autores menores» y de los «géneros vulgares» para la historia literaria de las dos primeras centurias de nuestra era se basa sin duda en parte sobre el hecho de que se ha conservado muy poco de la literatura menor griega y latina. El movimiento filosófico-popular del helenismo había puesto a su servicio los géneros literarios más diversos, confiriéndoles ese tono moralizante impertinente, ese realismo biótico, ese tropo cínico con áspera burla, la caricatura, la parodia y el *spudeogeloion* que encontramos tanto en Fedro como en Persio o en Marcial. Alegoría y parodia de mitos y epopeyas, sentencias y apotegmas, fábulas, epigra-

[13] Juvenal 7, 53-59. Calpurnio 1, 28 y s.

[14] Fedro 3, Prólogo 16, 52 y ss.

mas y *khreiai* pertenecen al repertorio usual de los poetas cínico-estoicos, de un Diógenes, de un Kerkidas, un Crates de Tebas o un Fénix de Colofón [15].

Ya Ennio incorporó en sus poesías menores toda la riqueza formal de la literatura menor helenística: refrán y epigrama, competición de figuras alegóricas, comparación de animales y fábula esópica con animales como protagonistas, y además la protréptica y la desmitologización. Su *Epicarmo* recuerda a la poesía greco-itálica, con sus parodias, sus tragedias grotescas y sus befas escénicas, su *Sota* y su *Euhemerus* a dechados helenísticos directos, y por encima de éstos a la vieja yambografía y a la pugna entre los partidarios de Hiponax y los de Calímaco [16]. De toda esta literatura popular destinada a la formación cultural y el entretenimiento populares e inaugurada por el gran «ilustrado» Ennio sólo contamos, como ya hemos dicho de la época republicana con muy escasos fragmentos y reflejos en la literatura de calidad. En el primer siglo después de J. C., sin embargo, brotan de nuevo estas formas con una perentoria exigencia literaria y se consolidan en géneros literarios independientes; de aquí los razonamientos crítico-literarios, sorprendentemente extensos, de un Persio, que se ve precisado a distanciarse del «taimado Flaco» [17], o de un Marcial, que defiende la legitimidad de la forma literaria menor frente a la tragedia o la poesía épica, incluso de un Fedro o de un espíritu tan poco reflexivo como Estacio, que intenta justificar la publicación de las poesías de ocasión.

Clientela. — Muchos de los «autores menores» se encontraban en una relación de dependencia más o menos estrecha con respecto a uno o varios patronos. La situación de clientes no significa mayormente para ellos la dependencia económica: Estacio, Marcial o Juvenal, por sólo citar a éstos, no eran precisamente indigentes, ya que poseían fundos rústicos con esclavos; la *sportula* era tan sólo, por lo general, un ingreso económico suplementario, adecuado a su situación social, si bien poco lucrativo. Más importante era la protección cuando se trataba de lograr ascensos en la carrera pública, como en el caso de Juvenal, o de obtener un respaldo jurídico y político, como en el de Fedro. La institución romana de la clientela abre el acceso a la sociedad, a los viajes y las fiestas, y ofrece posibilidades de alcanzar nombradía, de recitar sus obras en público. Con mayor frecuencia y más claridad que los autores grandes dejan oír su voz los escritores menores sobre las mil advertencias de la vida del cliente: la visita mati-

[15] G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon*, Leipzig, 1907, espec. págs. 228 y ss.

[16] M. Puelma Piwonka, *Lucilius und Kallimachos — Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie*, Francfort/M., 1949, espec. págs. 181 y ss. W. Wimmel, *Kallimachos in Rom (Hermes-Einzelschriften*, H. 16), Wiesbaden, 1960. Del mismo, *Zur Form der horazischen Diatribensatire*, Francfort/M., 1962.

[17] 1, 116, *vafer Flaccus*.

nal, la obligación de acompañar al patrón, de caminar delante de su litera, de proporcionarle asiento, de aplaudir sus discursos. El cliente es ornato del salón, sirve para distraer y dar una opinión de experto, esto es, alaba los ensayos poéticos de su amo [18]. En el mejor de los casos, la clientela se convierte en amistad, en el peor de ellos en un pesado deber y una mendicidad humillante. El cliente poeta acompaña con sus versos los aniversarios del nacimiento y de las defunciones, los viajes y bodas, los ascensos y la toma de posesión de los cargos por parte de su «rey»; da las gracias por una comida, una invitación a la quinta campestre o un regalo extraordinario del patrón [19]. La poesía de los clientes es simple poesía de ocasión, sumisa y afirmativa. «Sea yo lo que fuere, tuyo soy», confiesa, tosca pero

Bajorrelieve en piedra caliza procedente de un sepulcro en Amiternum, siglo I d. d. C. Hoy en Pizzoli junto a L'Aquila (Italia central), San Stefano. Los bajorrelieves del llamado «arte popolare» o «arte plebea» de la época romana imperial poseen tradiciones propias, separadas ya por sus talleres del arte senatorial y cortesano-cesáreo de la Urbe y que habrían de alcanzar gran importancia durante la configuración y desarrollo histórico del arte de la Antigüedad tardía.

lealmente, el pobre poeta de los *Loores a Mesala;* aunque las cosas se pusiesen todavía mucho peores para él, no cesará jamás de alabar en sus versos a Mesala [20]. La dependencia espiritual del poeta cliente se ve agravada por el hecho de que el patrón tiene que encargarse de la publicación de los versos a él dedicados: «Si no te desagradan los versos, sean como fueren, reciban ellos de ti un público; si no es así, vuelvan a mí» [21]. Marcial es el primer poeta que habla de editores; pero tampoco él ha ganado mucho con sus versos, sobre todo si se piensa que no hay derechos de edición y que los plagios se consideran como faltas muy perdonables; «donde esté

[18] Calpurnio 4, 53 y ss. Persio 1, 51 y ss. Estacio, *Silvae*, 1, 3, 99 y ss. Cf. Horacio, *Saturae*, 1, 10, 60 y s.

[19] Cf. las *Elegiae in Maecenatem, Consolatio ad Liviam, Laus Pisonis, Statius und Martialis, passim.*

[20] *Laudes Messallae* (Tibullus 4, 1), vv. 177-211.

[21] Estacio, *Silvae*, 2; *Epistula* (final); cf. Fedro 4, Prólogo 17 y ss.

Mecenas, allí está Virgilio» [22]. Por otra parte, quien desee escribir poesía seriamente no debe someterse a la clientela [23]; quien, como Persio [24], ofenda delicadísimamente los oídos con verdades mordaces, ha de temer que los umbrales de los poderosos se le tornen inhóspitos. Incluso Fedro, el «desvergonzado» [25], tuvo que purgar duramente sus jocosidades.

Corte imperial y culto del César. — «Quien venera a los dioses, ama también a sus sacerdotes». Esta frase significa para Estacio rendir homenaje al emperador si éste consuela al cortesano [26]. La corte cesárea es el nuevo centro social y cultural. Damas de la alta nobleza, que con una gota de sangre augustea heredan pretensiones al trono, concubinas y eunucos, esclavos advenedizos, griegos y orientales actúan en este escenario. Bailarines, filósofos, astrólogos, bufones y, naturalmente, poetas, hallan aquí un nuevo campo de actuación [27]. Por encima de los innumerables patronos se alza ahora uno ante el cual todos son súbditos, todos clientes. Hacia él se dirige ahora la postrer esperanza de Juvenal: *et spes et ratio studiorum in Caesare tantum* (7, 1). Los calificativos con los que grieguitos serviles y poetas-clientes romanos ensalzaron a los próceres de la Roma republicana son acumulados ahora sobre su persona. Lo que antaño no era sino una hermosa metáfora, está realizado ahora, sin embargo, en instituciones de culto litúrgico. El César *es* el sol, la luz, la salvación, y también el rayo, por supuesto; pero hasta aquéllos a los que aniquila, le veneran ahora [28]. Partiendo de los primeros y modestos arranques de la época republicana y augustea se desarrolla rápidamente una atmósfera específicamente cortesana, un gusto refinado y lujoso y un ceremonial que rige el ademán expresivo precisamente de los autores menores: «mi mediocridad» se inclina profunda y reverentemente ante el «sacrosanto soberano» y ante los altos dignatarios del Estado, sobre los que cae el resplandor de su gloria [29]. Marcial estima estas adulaciones como algo propio de los partos (10, 72), como un bizantinismo nada romano, pero naturalmente después del asesinato del emperador a quien iban dirigidas. La medida de todas las cosas es el César: «Esta es la esencia de una corte poderosa: nadie posee sus *mores* propias, antes bien el funcionario imperial posee las del señor Domiciano»; según su gusto y capricho se guardan las obras de determina-

[22] Marcial 8, 56, 5, *sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones.*
[23] Petronio 5.
[24] 1, 107 y ss.
[25] Marcial 3, 20, 1 y ss., *Phaedrus improbus.*
[26] *Silvae,* 5, 1, *Epistula,* cf. 5, 1 con Séneca, *Ad Polybium, passim.*
[27] Tácito, *Annales,* 14, 16, 2.
[28] Estacio, *Silvae,* 3, 3, 156 y ss. Séneca, *Ad Polybium,* 13, 4.
[29] *Mea mediocritas, sacratissimus imperator* y otros semejantes. V. Estacio, *Silvae,* 4, 1; 4, 2; 5, 1. *Epistula,* y *passim.* Cf. Calpurnio 4, 14, *mea rusticitas.*

dos autores en las bibliotecas [30]. A diferencia de los antiguos dioses estatales, el César es un dios muy cercano *(deus praesens)*; no obstante, quien se atavía con sucias prendas de pastor le verá sólo de lejos [31]. Sin la recomendación de un cortesano, el libro halla muy raras veces el camino hasta los oídos del amo del universo: «Lleva, Melibeo, mis canciones al dios; porque divino derecho te permite penetrar en el santuario del Febo palatino» [32]. Tras del lenguaje florido y ampuloso de los poetas cortesanos y el tono servil de las protestas de lealtad, creemos percibir la imagen de aquellos soberanos que dos siglos más tarde aparecerán ante los temblorosos súbditos de frente, colosales, en rígida actitud de dominación inapelable.

El Principado anticipa ya la monarquía absoluta: administración centralizada, con una posición clave de los funcionarios imperiales, control cesáreo de la Justicia, el Ejército y las finanzas, el Senado, en el mejor de los casos, poseedor de una autoridad moral, y con frecuencia un simple foco de conjuraciones. Estas tendencias absolutistas hallan su réplica en la evolución del culto al emperador con sus puntos culminantes bajo Calígula, Nerón y Domiciano. Ya en el siglo I es el emperador «señor y dios» [33], su palacio una «casa sagrada», los antiguos dioses pertenecen a su servidumbre [34]. La propaganda en contra llevada a cabo por los cristianos, la crítica, rebosante de desprecio, de un Tácito y las obras literarias de la resistencia intelectual contra el Principado —como por ejemplo la tragedia de la época imperial y el poema épico de Lucano sobre Catón— no pueden engañarnos sobre el hecho de que el culto al César correspondía exactamente a las necesidades y aspiraciones religiosas de la *plebs* expoliada y carente de derechos. Los elogios de Calpurnio a Nerón, la alabanza de éste en la *Apocolocyntosis* de Séneca y en el joven Lucano, la de Domiciano en Estacio y Marcial no deben ser considerados —o al menos no sólo— como testimonios de sumisión personal, sino como expresión de una nueva situación política, de una nueva conciencia religiosa. El culto al emperador, desarrollado con especial fuerza entre los autores menores por las razones que acabamos de exponer, encierra y expresa un potencial emocional considerable y «sincero»; cubre y sofoca la vieja religión estatal y actualiza el mito: poco a poco se va preparando la síntesis entre monoteísmo y monarquía [35].

---

[30] Marcial 9, 79. Suetonio, Tiberio 70, 2.

[31] Calpurnio 7, 79 y ss.

[32] Calpurnio 4, 158 y s.: Febo Apolo es Nerón, Melibeo es el patrón, quizás Séneca; cf. 4, 47 y ss.; 1, 94 y Marcial 4, 8; 5, 5; 5, 6; 6, 1.

[33] Marcial 8, 2. Estacio, *Silvae*, 1, 6, 83. Suetonio, Domiciano 13, 2. Dio Chrys. 45. 1. Cf. S. Juan, *Apocalipsis*, 19, 16; 17, 14; 4, 8; 4, 11. Lucas, *passim*.

[34] Marcial, *Liber spectaculorum*, 6. Estacio, *Silvae*, 4, 2, 10 y ss.; 34 y s.

[35] E. Peterson, «Monotheismus als politisches Problem», en *Theologische Traktate*, Munich, 1951, págs. 45-147.

Al subir Nerón al trono se esperó el advenimiento de una nueva era. Hubo señales en el cielo y en la tierra. Una nueva estrella hizo su aparición. Fauno reveló a los pastores el renacer de la Edad de Oro, el retorno de la justicia a la tierra, y les anunció un joven que gobernaría a los pueblos en paz, justicia y clemencia: «¡Alegraos!» [36]. Nerón es Dios, enviado por el cielo, Marte y Apolo a un tiempo, según su apariencia; está por muy poco por debajo del mismo Júpiter; todo el orbe, todas las naciones le adoran [37]. La alabanza del César por los pastores aparece como una epifanía del mismo dios: los corderos se tornan robustos, la lana crece más rápidamente, las ubres se hinchan; la tierra se abre y florece, las simientes son más jugosas, más rala la cizaña; el labriego encuentra tesoros en sus campos y puede conservarlos para sí [38].

Algunos pasajes concretos de estas églogas tienen contacto directo con el discurso de subida al trono de Nerón, pergeñado verosímilmente por Séneca: invectivas contra el predecesor, Claudio, seguridad y mayor influencia para el Senado, reforma de la Justicia: un progama, que incluso un escéptico profesional como Tácito no desenmascara desde el primer momento [39]. La práctica diaria del Principado vendrá muy pronto a desmentir y refutar hasta las frases hermosas. Primeramente, con ocasión de las festividades de los primeros diez años de gobierno de Nerón, se decide Tácito a ironizar sobre las expresiones de poetas y oradores: éstos habían dicho que los frutos en los campos y el oro en las minas no crecían como de ordinario, sino que toda la tierra prospera en inaudita fertilidad y los dioses ofrecen abiertamente tesoros «y todo cuanto dieron en fantasear con sumo arte y no menor adulación, seguros de que Nerón lo creería fácilmente» [40]. «Tesoros patentes»: la búsqueda, emprendida por Nerón, de los legendarios tesoros de Dido, acaba en un fracaso, añade el historiador.

Las esperanzas de los labradores y de los pastores... La tumba de Nerón se vio largo tiempo adornada con flores, y muchos esperaban su resurrección [41]; los cánticos de los poetas... evocaciones de viejas utopías, de oráculos redentores; la canción de la Sibila de Cumas se convierte *ahora* en realidad [42]; mentiras propagandísticas, en el mejor de los casos un fugaz autoengaño [43]. El distinguido senador es implacable; la religión tal y como la ensalzan la bucólica neroniana, Estacio y Marcial, y menos aún la

---

[36] Calpurnio 1, 33 y ss.

[37] Calpurnio 4, 7; 82 y ss.; 93, 107 y s.; 137 y s.; 7, 84 (Época: 54 hasta aprox. el 59).

[38] Calpurnio 4, 102 y ss.; 117 y ss.

[39] Tácito, *Annales*, 13, 4; cf. Calpurnio 1, 60 y ss.; cf. además Suetonio, *Claudius*, 29; Séneca, *Apocolocyntosis*, 13, 4-14, 1, *Carmen Einsidlense*, 2.

[40] Tácito, *Annales*, 16, 2, 1 y s.

[41] Suetonio, *Nero*, 57.

[42] Calpurnio, *Ecloga*, 1 renueva a Virgilio, *Ecloga*, 4.

[43] Lucano 5, 385 y s.; 7, 455 y ss.; cf. Juvenal 2, 126 y s.

política que se ve alabada y transfigurada en ella, no son para él. La aversión del conservador prócer contra esta teología política y contra las novedades religiosas, que arrastraba hasta Roma a la sazón el fanatismo oriental [44], es aprobada hoy día con gusto, lo mismo que la predilección del aristócrata por los valores republicanos, aunque éstos no sean siempre valores espirituales [45]. Y sin embargo, esto no es toda la verdad; pero en todo caso reprime y hace olvidar la miseria de la religión cesárea y la miseria de sus poetas:

*O pater urbis, / unde nefas tantum Latiis pastoribus?*

(Oh padre de Roma, / ¿de dónde viene tanta desdicha sobre los pastores del Lacio?) [46].

La gran urbe. — Esta transfiguración de la vida pastoril es, también en la época neroniana, un producto de la gran ciudad. Con ocasión de los juegos en el nuevo anfiteatro mandado edificar por Nerón, visita Coridón la metrópoli [47]. Como hechizado, contempla la grandiosa fábrica con la boca abierta, halla al fin un sitio en las filas más altas, entre el pueblo y las mujeres andrajosas. Desde la perspectiva del tosco pastor, a quien por ello ha de adjuntar el poeta un guía conocedor del lugar, contemplamos el anfiteatro neroniano: por doquiera perlas, oro, mármoles, marfil. Y el desfile de los animales exóticos: liebres albinas, alces, cebús, bisontes, rinocerontes; estas cosas no se ven jamás en el campo. ¡Qué grato contraste entre el candor pastoril y el lujo de la gran urbe! Sólo se exhiben diversos animales, no se sacrifican seres humanos; en verdad, la Edad de Oro ha comenzado [48]. En contra de las normas de la tópica bucólica, el poema no concluye con una alabanza de la vida pastoril; en su lugar aparece Nerón: Marte y Apolo a un tiempo. Y quedamos en la glorificación de Roma, de la «gran ramera» [49].

Un sentimentalismo ante la naturaleza presupone la dominación de ésta. La naturaleza salvaje es combatida, vencida, domeñada y configurada según el capricho y la voluntad del hombre:

> Aquí, donde ves esta planicie, hubo un monte, y maleza eran / los aposentos que ahora pisas; donde ahora ves altas arboledas / no había ni siquiera tierra. Domeñado la ha su propietario [50].

---

[44] Cf. por ej. Juvenal 15; 3, 60-65.

[45] Así por ej. en Lucano; cf. más arriba, pág. 331 y s. sobre los dramas de Séneca.

[46] Juvenal 2, 126 y s. Alusión a la corrompida nobleza romana, v. más adelante, páginas 366 y s. sobre Juvenal y la nobleza.

[47] Calpurnio 7, 37 (el 59 d. C.); cf. Virgilio, *Ecloga*, 1.

[48] ¿Influencia de Séneca? Cf. Tácito, *Annales*, 13, 4. Suetonio, *Nero*, 12.

[49] *Apocalipsis* de S. Juan 17, 5; 18, 4 y s.

[50] Estacio, *Silvae*, 2, 2, 54-56; lo que sigue es una paráfrasis según el mismo poema. Cf. H. Cancik, «Eine epikureische Villa», en *Der altsprachliche Unterricht*, 11, 1 (1968), págs. 62-75.

La roca debe soportar el yugo de una «noble servidumbre»; como signo triunfal de una técnica imperial resplandece la *villa maritima* sobre el monte, y «vigila» todo el paisaje sojuzgado. Con la acentuación de los componentes militantes en esta arquitectura señorial, Estacio apunta hacia uno de los motivos esenciales de la civilización romana. La conciencia que esta época poseía sobre su propia capacidad técnica se refleja también en sus poemas al palacio de Domiciano o a la construcción de la *via Domitiana* y la «sumisión a servidumbre» de un río mediante canalización o edificación de un puente, o bien en los versos con los que ensalza la rapidez en la erección de una estatua colosal o admira la iluminación nocturna del Coliseo [51].

Paradójicamente, en el triunfo del vencedor resuena la tristeza del vencido..., y su venganza. En una época que emprendió proyectos tan colosales como la apertura del istmo, el saneamiento de las ciénagas pontinas, el muelle marítimo de Ostia, el desagüe del lago Fucino, los palacios y dependencias en el Palatino, crece también la nostalgia de la villa sencilla, de la mínima choza en lugar del palacio erguido sobre las colinas eternas; la *villa suburbana* es ya un símbolo y un síntoma de esta actitud. Sin que se comprendan bien las causas, hasta poetas tan modernos y tan amigos de la civilización como Séneca, Estacio y Marcial se ejercitan en el ademán del crítico cultural; la nostalgia y la regresión romántica se alzan al lado mismo de la alabanza de los logros de la época. Juvenal es ya rotundo: Roma es una catástrofe, de la que sólo puede salvar la huida. La urbe no es ya el ámbito vital del ciudadano libre y cabal. El Umbricio de Juvenal, el espíritu guardián de la antigua Roma, emigra con todos sus bártulos a la solitaria Cumas. El peligroso tráfico urbano, los incendios, los peligros de hundimiento, el ruido, el hedor y la superpoblación —con lo que, naturalmente, se piensa en primer lugar en los extranjeros— le han hecho huir de la ciudad. Juvenal escenifica brillantemente el éxodo del postrer romano de la vieja hornada. Un alto en el bosquecillo de la Porta Capena, en el que antaño se daban cita Numa y Egeria: ahora está arrendado a unos judíos; las antiguas grutas están embellecidas urbanamente:

> mas cuánto más cercano / estaría lo divino de las aguas, si con verdes orillas / abrazase la hierba a las ondas, y no profanase el mármol la piedra natural.

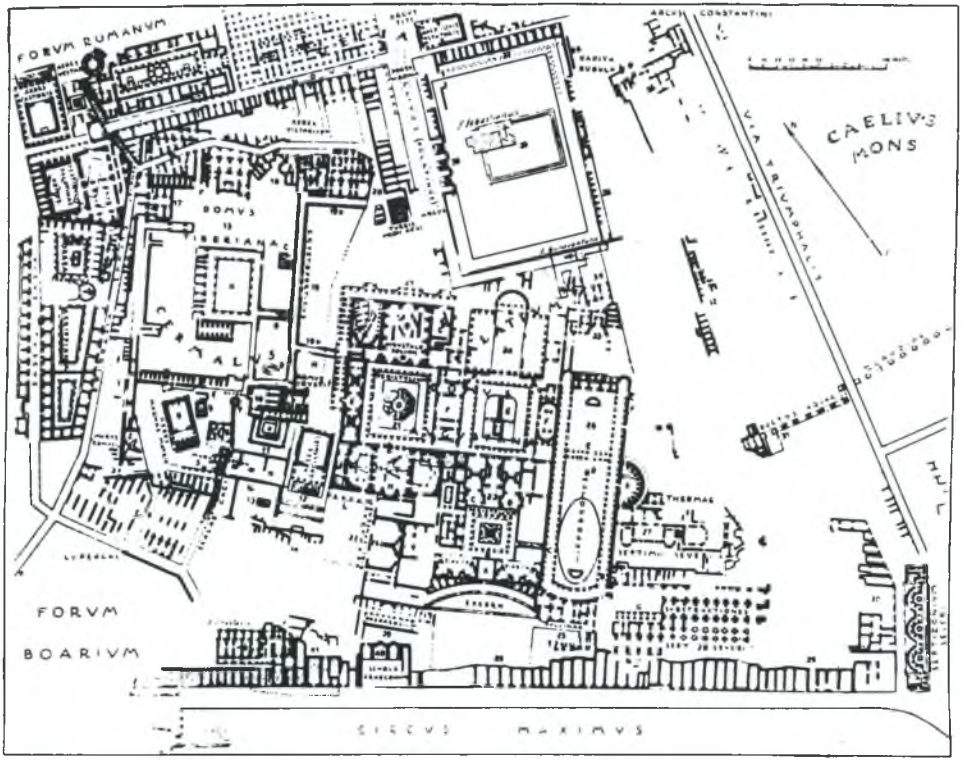
Umbricio se va; griegos, bárbaros y orientales ocupan su lugar:

> ha tiempo que se vierte en el Tíber el sirio Orontes / trayendo consigo su lengua y sus costumbres [52].

---

[51] *Silvae*, 4, 2; 4, 3; 1, 1; 1, 6.

[52] 3, 10 y ss.; 60 y ss.




Plan de los palacios imperiales en el Palatino romano. Tras el incendio del año 80 d. d. C. fueron edificadas aquí viviendas y residencias suntuosas, que cubrieron toda la superficie de la colina. El arquitecto Rabirio nos es conocido a través de los epigramas de Marcial sobre el palacio Palatino (7, 56) y sobre la muerte de los padres de Rabirio (10,71).

Los extranjeros dominan la ciudad; Roma se convierte en el epítome del Ecúmene. En el siglo II, mucho más de la mitad de sus habitantes no es de sangre puramente itálica [53]. Tan sólo el número de los judíos se eleva a varias decenas de millares; diez sinagogas nos son conocidas con sus nombres y situación, el judaísmo penetra hasta las mismas cimas de la sociedad romana, más aún, hasta el mismo palacio imperial, como lo evidencia el proceso contra Flavio Clemente. Juvenal se muestra interesado y muy bien informado [54]. Conoce no sólo la sinagoga, los ritos del «sabbat», la circuncisión y la prohibición de comer carne de cerdo, sino también la diferencia entre los «temerosos de Dios» y los «auténticos» judíos. Sabe incluso la importancia que para la vida y la doctrina en la comunidad posee la ley «que Moisés transmitió a los judíos en un rollo secreto» [55].

[53] Juvenal 3, 62 y ss.; cf. Tácito, *Annales*, 15, 44, 3.

[54] Lo que sigue según 14, 96-106; cf. Persio 5, 179 y ss.; Marcial 4, 4 y otros.

[55] H. Cancik, «Römischer Religionsunterricht in apostolischer Zeit», en *Festschrift K. H. Schelkle*, Düsseldorf, 1973, págs. 181-197.

El romano, cuyos dioses habían adoptado desde largo tiempo figura humana, reconoce lo inconcebible del Dios judío: «nadie, sino las nubes y el *numen* del cielo le adora»: una conocida perífrasis del monoteísmo y el culto divino sin imágenes que recuerda a la manera judía de expresarse; tan sólo las «nubes» corren aquí por cuenta del satírico.

*Bajorrelieve con vistas de una ciudad.* Probablemente siglo II d. d. C. Avezzano (Italia central), *Palazzo Torlonia.* Se trata de una poco corriente perspectiva sobre el abigarrado laberinto de casas de una ciudad romana, distribuida ordenadamente según barrios, sí, pero sin demasiado espacio para jardines y plazas. Las villas en el atrio, que conocemos por las excavaciones de Pompeya, estaban reservadas a los ciudadanos acaudalados, sobre todo en las ciudades de la provincia campesina.

ANFITEATRO Y SEXUALIDAD. — Un producto específico de Roma, un engendro de metrópoli y cuartel es el anfiteatro [56]. Hondas huellas en la literatura elevada y baja de esta época dan testimonio de los fatales efectos de una institución que celebraba con perfección técnica los ritos sangrientos de la brutalidad. Los juegos funerarios en la *Thebais* de Estacio y los sacrificios humanos en las tragedias de Séneca respiran el espíritu de los

[56] H. Cancik, «Amphitheater», en *Der altsprachliche Unterricht*, 14, 3 (1971), págs. 66-81.

*Bajorrelieve con escenas de gladiadores.* Sepulcro de Cayo Lusio Storax, Chieti (Italia central). Mediados del siglo I d. d. C. En bajorrelieves de sorprendente calidad, labrados en fina piedra caliza, proclama C. Lusio Storax en su monumento funerario que proporcionó con singular esplendidez a los ciudadanos de Teate (Chieti) y en su calidad de *servir* (como el Trimalción de Petronio) la diversión más al uso en su época.

gladiadores. Los versos de Estacio a los leones muertos en el anfiteatro se complacen en un sentimentalismo perverso, morboso y sangriento [57].

Debemos a esta institución el producto probablemente más estremecedor de cuantos haya podido rendir la literatura antigua: se trata de una especie de lírica de campo de concentración, y es el *Libro de los juegos,* del que es autor Marcial. Si bien se ha conservado de forma incompleta, nos ofrece una honda impresión de las festividades celebradas con ocasión de la solemne inauguración del anfiteatro Flavio. La fábrica del edificio es una maravilla del mundo (1, 2), y realmente el Coliseo constituye aún hoy día un importante testimonio de la ingeniería y la arquitectura romanas. Todo el Imperio, desde los Balcanes hasta Etiopía, se ha dado cita en él (3). Se halla regocijo en la liquidación física de un denunciante (4), en la cópula sodomítica de un toro con una mujer, que, encerrada en una vaca de madera, demuestra a lo vivo la verdad del mito de Pasifae (5). Como antaño Prometeo en su roca, cuelga ahora, un hombre de la cruz disfrazado de maligno salteador Laureolo; un oso desgarra las carnes del indefenso; el poeta observa con donaire:

> Vivían los miembros desgarrados, los trozos goteaban, / en todo el cuerpo no había cuerpo en parte alguna.

Lo que el hombre, un esclavo quizás, haya podido cometer, no lo sabe Marcial; podría, conjetura el poeta, haber asesinado a su amo o haber desvalijado un templo; el número de circo, en todo caso, ha sido muy bueno (7). Y a éste le siguen otros: un Dédalo es asimismo dilacerado: ¡cuán gustosamente hubiera tenido ahora alas! (8); aparece un Orfeo, la maquinaria

[57] Sobre Calpurnio v. arriba 267. Sobre Séneca nota 48 y más abajo, pág. 266. Estacio, *Silvae,* 2, 5.

escénica hace surgir un paisaje de rocas, árboles y animales de las bóvedas subterráneas del Coliseo; pero, lamentablemente, Orfeo es destrozado por un oso (21). El juego paradójico con el hombre y la fiera provocó lo curioso: con estas piezas, que desocupados filólogos osaron incluso traducir al griego, comenzó la carrera poética de Marcial.

El marqués de Sade, que admiraba el anfiteatro y entendió el juego con la muerte como escuela de valentía, creyó saber que las mujeres eran singularmente crueles [58]. Por otra parte, no deja de ser sorprendente que escenas específicamente sádicas y masoquistas estén ausentes no sólo en el *Libro de los juegos* de Marcial, sino también en sus numerosos epigramas eróticos. La literatura de la época ofrece, desde luego, una enorme abundancia de material para la historia de las costumbres; baste con citar las groserías de los *carmina Priapea*, la crítica, empozada en el vicio, de los satíricos, las obscenidades epigramáticas, la picante mojigatería de Estacio, la ramplona misoginia en Fedro [59], las habladurías de los historiadores en torno a los vicios públicos y secretos de la casa imperial y la sutil psicología en los dramas de Séneca, y una y cien veces la pederastia. Conocemos asimismo los presupuestos previos de este erotismo: además de una moral que, en el terreno de lo erótico, conoce los vicios y las faltas, pero no el pecado —con excepción del incesto y actos similares—, el lujo de la corte, el libertinaje de la gran ciudad, la sobreabundancia de objetos de placer, que proporcionaban a una sociedad basada en el trabajo de los esclavos la posibilidad de un goce abundante y una gran libertad sexual. Y sabemos también que la justicia de la época era durísima en sus castigos, que la tortura no era cosa insólita, ni siquiera tratándose de mujeres, la brutalidad contra los prisioneros de guerra cosa común y corriente (por no hablar de la epidemia del anfiteatro, que la *pax romana* exportaba a todos los rincones del Imperio). Pese a todo ello oímos en muy contadas ocasiones testimonios de crueldades y horrores de carácter específicamente sado-masoquista.

La imagen que de la decadencia imperante en la era cesárea pintan las historias costumbristas, tan ricas en fantasía, ha de ser modificada también en otros puntos. La crítica de los vicios en la sátira y el epigrama, las anécdotas de los historiadores y la polémica, tan rebosante de seguridad en sí misma, de la joven cristiandad [60], vense corregidos por la exposición de una vida familiar cordial y dichosa en Estacio y Plinio, por los testimonios de una heroica fidelidad conyugal en Tácito, incluso por la fina sensibilidad erótica de un Marcial —...«cómo aroma una manzana, cuan-

[58] D. A. F. Marqués de Sade, *Schriften aus der Revolutionszeit (1788-1795)*, ed. por G. R. Lind, Francfort/M., 1969, pág. 198.

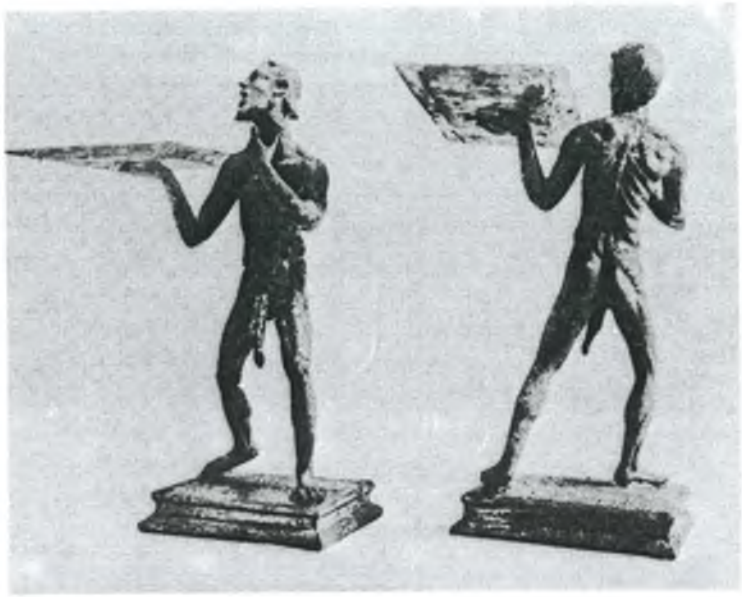
[59] 4, 15. *Appendix* 15.

[60] Como continuación de la crítica judía anterior. Cf. San Pablo, *Rom.*, 1, 26.

do la muerde una tierna muchachita...» (3, 65, 1)— y por innumerables inscripciones funerarias. La cultura del Principado es muy compleja, y tan contradictoria como toda civilización altamente desarrollada. Progreso y regresión se entremezclan en todos los terrenos de la política y el arte, la economía y la religión. La literatura de la época refleja también estas contradicciones: reprime y deforma, exagera y sublima; y queda tan mal definida por medio de tópicos generalizadores tales como «decadencia», «época epigonal», «clasicismo» o «retorización», como los textos que sirven de objeto a este breve estudio mediante la expresión de «géneros menores».

*Los autores*

TEXTOS EN EL HABLA DE LOS ESCLAVOS: FEDRO. — El género literario de la fábula fue inventado, según nos declara Fedro (3, Prólogo, 33-37), porque los esclavos, amenazados de castigo *(servitus obnoxia),* no osaban decir claramente lo que querían, y por ello envolvió sus «sentimientos especiales» en la forma de fábulas y evitó con fingidas bromas una reacción violenta.



Dos de cuatro estatuillas de vendedores callejeros; bronce y plata. Procedentes de la Casa dell'efebo en Pompeya. Siglo I d. d. C. Nápoles *Museo Nazionale.* Representaciones de esclavos son raras en las artes plásticas de la Antigüedad. Estas dos figuras sobrecogedoras, que precisamente por su cruda desnudez apenas si pueden ser interpretadas como caricaturas, intentan quizás exponer la vida miserable de los vendedores ambulantes de pasteles y confituras *(placentuarii).* Sin embargo, con sus finos basamentos y sus bandejas de plata pertenecen también a un servicio de mesa y pueden muy bien aconsejarnos: *carpe diem.*

En correspondencia aparece Esopo, el antiguo «inventor» del género, en los versos de Fedro como un esclavo y no como un sabio o como un ciudadano ático. Los atenienses erigieron a Esopo una estatua, y Fedro subraya: «y colocaron a un esclavo sobre un pedestal eterno» (2, 9, 2). Esopo, según la tradición antigua, había sido manumitido en Atenas desde mucho tiempo antes; pero en este punto no se ha equivocado Fedro, como se ha pensado en alguna ocasión: el esclavo Esopo es el prototipo del esclavo Fedro, que no encubre ni deniega su antigua condición de esclavo después de haber sido liberado de ella.

Puede discutirse acerca de la justeza de la teoría de la parábola expuesta por Fedro [61], pero el hecho de que el enmascaramiento era de todo punto necesario nos lo muestran la biografía del autor y la historia de su texto. Fedro se vio envuelto en un proceso; el gremio de poetas no quiso admitirle en su seno; la censura, según parece, se ocupó asiduamente con sus chanzas poéticas; la posteridad calla su nombre.

La Edad Moderna en sus comienzos, estimulada por numerosas indicaciones del mismo autor [62], ha intentado descifrar sus textos, con resultados contradictorios y sin éxito convincente. Se descubrieron en ellos acrósticos, alusiones a príncipes germánicos, elogios a Séneca, ataques contra altos funcionarios; pero sigue siendo controvertido si acaso el madero *(tigellum)* que Júpiter da a las ranas por monarca (1, 2) alude al emperador Tigelino, y si la serpiente acuática que reciben las descontentas ranas en lugar del leño encubre en realidad a Calígula o a Seyano. En la búsqueda, necesaria por supuesto, de las alusiones a hechos o personas coetáneas, no debería pasarse por alto la interpretación a la que evidentemente apunta Fedro; un cambio en la persona del soberano, nos dice, no acarrea ventaja alguna a los vasallos: «Los pobres cambian sólo el amo, no la cosa (el sistema)» [63]. Este pensamiento, en nuestra opinión, es mucho más importante que cualquier posible alusión a la política de la época. Más fácil de adivinar es el enmascaramiento, por ejemplo, en la parábola de la mariposa y la avispa [64]. El asno, símbolo de la criatura asendereada y maltratada, se transforma tras su muerte en una avispa y pica a quien se le antoja; el otro, un hombre cultivado y experto en todas las artes de la guerra y la paz, se convertirá en una inofensiva mariposa. La avispa rechaza su lamentación con gesto triunfal: «¡Lo que importa no es lo que fuimos, sino

---

[61] Muy interesante desde el punto de vista de la investigación y la metodología es la comparación con Marcos 4, 10-12. V. J. Jeremías, *Die Gleichnisse Jesu*, Göttingen, $^{8}$1970, págs. 9 y ss. La tendencia crítico-social de las fábulas griegas antiguas es sobradamente conocida.

[62] 3, 12; 4, 2. *Appendix* 2.

[63] 1, 2, 29 y ss.; 1, 15, 1 y s.: *In principatu commutando civium/nil praeter dominum, non res mutant pauperes.* Cf. 1, 28, 1; 30, 1 y *passim.*

[64] *Appendix* 31. Cf. 3, 13 (La avispa como juez) 4, 2 (La parábola de la musaraña y el ratón enlaza expresamente con el prólogo autobiográfico).

lo que somos!». Fedro como avispa, con el punzante aguijón de sus yambos: esta comparación nos hace remontar al seno histórico-literario de sus versos, la antigua yambografía griega, y al medio ambiente de los filósofos cínicos.

Tras la designación de fábula se oculta en Fedro todo un arsenal —altamente atrayente desde el punto de vista de la historia de las formas literarias— extraído de la literatura de entretenimiento e indoctrinación. Junto a la fábula con animales hallamos anécdotas y leyendas, cuentos y narraciones, catálogos de vicios, etiologías, alegorías mitológicas y farsas con figuras de dioses, refranes escenificados, parábolas y apotegmas; el sermón del cordero sobre la paternidad verdadera (3, 15) es una diatriba cínico-estoica; el relato sobre las acciones mediante signos de Esopo, una especie de «*khría* mímica» (3, 14, 19). Esta masa de elementos literarios, tan heterogénea según su materia temática, su forma, su origen y su nivel, está enmarcada y entretejida con pasajes de carácter personal y teórico-poético, con alusiones autobiográficas e invectivas contra enemigos literarios y políticos. El tono agresivo y apologético, el *pathos* didáctico, el vehemente compromiso crítico frente a la época con un ligero tinte filosófico apuntan hacia los presupuestos histórico-literarios de la recreación del libro de fábulas llevada a cabo por Fedro. El metro, el senario del drama republicano [65], resulta por una parte adecuado a los frecuentes y, a menudo, muy elegantes debates; por otra parte, nos remite también a la poesía griega en yámbicos, desde Arquíloco e Hiponax hasta Calímaco o Fénix de Colofón [66].

La fábula, utilizada por éstos y otros poetas —como por ejemplo Hesíodo y Esquilo— como tema subordinado, fue elevada por Fedro a la categoría de género literario autónomo. La fábula de animales, que hasta entonces sólo era una mera intercalación, cobra autonomía en el libro de fábulas de Fedro [67]. Elementos esenciales del libro de yambos, como son la autoexposición y la polémica, se convierten en meros elementos accidentales, en simple marco. Y dentro de éste se incorporan también las tradiciones en prosa de la fábula. La constante tendencia didáctica prolonga formas filosófico-populares de la poesía helenística, permite la admisión de la gnómica, las anécdotas y otras formas de la literatura de «edificación» y de esparcimiento. De la suma de todos estos elementos divergentes surgió una configuración original y relativamente unitaria, que en las ediciones se ve

[65] Cf. más arriba, pág. 335.

[66] Véase G. A. Gerhard, *op. cit.*, págs. 23 y s., 246 (La fábula en los cínicos).

[67] Muy instructivo es el cotejo con el cuento y la novela corta, que en la Antigüedad sólo existían como materia temática y forma narrativa, como intercalaciones por ej. en una novela, pero que no alcanzaron autonomía como géneros literarios independientes. Cf. Fedro, *Appendix*, 15, 16; 3, 15. Muy instructiva es también la historia de la literatura de sentencias y de ejemplos.

desbaratada lamentablemente, por los títulos intercalados y la numeración, en piezas individuales aparentemente aisladas entre sí.

Entre los temas y formas citadas predomina la fábula de animales. El motivo de ello es no sólo la necesidad del encubrimiento, y menos aún el que «el esclavo se encuentre a medias, según las normas del severo derecho de la personalidad civil, entre el ser humano y el animal» [68]. La máscara del animal suministra, lo mismo que la máscara cómica o trágica, un sinnúmero de informaciones previas. El enmascaramiento es, por así decirlo, el presupuesto dramatúrgico de la *brevitas*, tan ensalzado por Fedro como censurado por los nuevos. Consecuencia, u objetivo quizás, de este disfraz es que las leyes naturales de caza y depredación, huida y devoramiento son reflejadas en el mundo humano; éste se ve proyectado y deformado en lo animal, o mejor dicho: se ve desenmascarado como animal.

Espiar la vida de los animales, describir en sosegada largura un *locus amoenus* son cosas que Fedro, con seguridad, no se propuso. En sus versos no aparece ningún arroyuelo murmurador, ni un prado florido o un bosque sonoroso; Fedro, cosa que lamentan algunos críticos, no se rindió ni a la seducción del idilio ni a lo «popular». El lobo y el cordero se acercan a un río, al mismo ambos, porque tienen sed; el lobo está corriente arriba, el cordero más abajo: descripción sucinta de la situación, sin pintura alguna, un diálogo conciso y cortante, sin discursos; el conjunto no es sino un mero hecho, un simple acontecimiento (1, 1). La temática: caza y botín; en lugar de una moraleja, la sabiduría: así obra el poderoso, así sucumbe el débil. En innumerables variantes se presenta una y otra vez el tema: fuga, alimento, engaño, poder. Los humillados, los oprimidos, los pobres *(humiles, oppressi, pauperes)*, en una lucha permanente con los poderosos, los ricos, los soberbios *(potentes, divites, superbi)*; los corderos, ratones, liebres y ranas en las zarpas de los osos, los lobos, las águilas, las serpientes y otros nobles animales heráldicos. No es maravilla que se considerase a Fedro como «proletario». Su símbolo es el asno: muerto por la fatiga y los palos, cree hallarse a cubierto de sus atormentadores; pero los sacerdotes tienen una ocurrencia mejor: estiran su piel sobre un tambor y siguen golpeándole (4, 1). El peso de los temas cargados de crítica social puede ser evaluado mediante la comparación con la tradición esópica o con Babrio, el rival de Fedro, o bien mediante la contemplación y análisis de su eco, por ejemplo en Aviano o en el cuerpo de fábulas de la Antigüedad tardía *(Romulus)*. Sentencias tales como «los inferiores notan en seguida cuándo los poderosos están en discordia» (1, 30, 1), «protestar públicamente es un pecado para el plebeyo» (3, Epílogo, 34), «nadie está suficientemente protegido contra los poderosos» (2, 6, 1) son tan frecuentes en él

[68] Así E. Bickel en su todavía muy difundida historia de la lit. latina (Heidelberg, 1937, ²1961), págs. 486 y ss.

como raros en otros autores. Los padecimientos de Ticio son alegorizados por él, en contra de la tradición, como castigo por su condición de terrateniente (Apéndice, 7).

Se nos narra con frecuencia la derrota de los débiles, el fracaso de la intentona de fuga; el sino de los débiles y los mortales es la adaptación y la conformidad; el esclavo debe someterse también al señor cruel (Apéndice 20), mas no con humildad, no en aceptación de unos padecimientos gratos a la divinidad (cf. 3, 5), sino con el convencimiento de que la fuga carece de objeto [69]. ¡Qué esfuerzo inaudito, cuánta astucia y cautela cuesta el sobrevivir! Miente, si el poderoso quiere ser engañado; no has de tener compasión de las víboras (4, 20); no debes ayudar a los lobos, sino dejarlos que se ahoguen (1, 8); no colabores, porque perderás tu libertad (4, 4; cf. 3, 7); quien no es un león, que se vista una piel de zorro (Apéndice 25). Los intentos de solidaridad y resistencia son vacilantes (1, 9. Apéndice 15). Pero ¿quién sabe cuándo los gatos que se ven obligados a llevar al altivo gallo en su litera —¿o es acaso un ataúd?— se lanzarán sobre su «amo», le desgarrarán y se repartirán sus despojos? (Apéndice, 18). ¿Cuándo el humilde *(humilis)* zorro ahumará al águila y a su prole..., con humo del altar? (1, 28). Los yambos de Fedro tienen afilados colmillos [70].

La sátira bajo el Principado: Persio y Juvenal. — En las sátiras y epístolas de Horacio nos deleitan una serie de filósofos de la escuela cínico-estoica, tan alejados de la realidad del mundo como malhumorados: el predicador moral y poetastro Crispín, siempre afanado en escribir, Stertinio o el esclavo Davus, con su sermón sobre las saturnales. Estos tipos, de los que Horacio se distancia irónicamente, como es natural, son impertinentes y charlatanes, de ideas radicales y carentes de humor. Con barbas enmarañadas, báculo y atavíos de mendigo recorren las calles, rodeados de la multitud, soportando las befas de los mocosos insolentes. Son socialmente inadmisibles, con sus calvas y sus negras dentaduras, asociales en todo, y a eso lo llaman libertad y auténtica virtud [71]. En mitad de la plaza del mercado, y siempre a deshora, «ladran» sus verdades ante la muchedumbre. No hallamos aquí ni sombra de un círculo de amigos iniciados, ni de una charla rica en matices, ni de un autorretrato irónico y grato, ni tampoco una prédica moral generosa y plena de ingenio, sino por el contrario psicagogía para la masa ignara, un patetismo tierco, invectivas generalizadas, desenmascaramiento y pública condena de los vicios más horrendos; no un diálogo sosegado, sino la imprecación a voz en cuello, con temas estereotipados, tesis sin vuelta de hoja, tópicos adocenados, ejemplos desorbitados. Todo

[69] Cf. la 1.ª Epístola de S. Pedro 2, 18 y s.; S. Pablo, *Efesios*, 6, 5 y s.
[70] De otro modo Calímaco, *Iambi*, 1, 1 y s., Babrio 1, Prólogo 19, 2, Prólogo 14 y s.
[71] *Saturae*, 1, 3, 134 y ss.; *Epistulae*, 1, 18, 6 y ss.

ello exagerado, unilateral, chillón, ni urbano ni humano, en una palabra: vulgar y ordinario. El lector culto aprueba de corazón la sutil ironía del gran mordaz, y reconoce en los satíricos de la época imperial —sólo en parte con razón— justamente los tipos que fueron blanco de las burlas de Horacio.

Por otra parte, no deberíamos ignorar la crítica que los clásicos tardíos dirigen contra Horacio. Persio le llama «taimado» (1, 116), y osa no reírse con sus bromas e ingeniosidades (1, 133); para librarse de él, Persio y Juvenal se atienen al preclásico Lucilio, una decisión apenas justificable desde el punto de vista histórico-Literario [72]. Con gravedad de nuevo ademán proclaman el camino hacia la verdadera piedad, hacia la libertad auténtica, hacia la verdadera felicidad, hacia el hallazgo de sí mismo por el hombre, y ello, por principio, ante todos y para todos los hombres, *medio in foro.* La filosofía había sido ya desde siempre una parte de la sátira [73], pero ahora el satírico se convierte en médico de almas y en profeta, si bien en un profeta que no hace milagros ni puede invocar en su favor la autoridad divina, sino que se apoya en la razón y en la naturaleza: *discite!* El origen de este género de sátira es evidente: proviene de la filosofía popular helenística, y evidencia asimismo una gran cercanía con respecto al sermón moral judeo-cristiano [74]. El credo universalmente humano, cosmopolita, propio de los filósofos satíricos, es sustentado y modificado por la omnipresente *mos maiorum* romana, aun en Juvenal y precisamente en él con singular vigor [75]. El Principado pone acentos nuevos: ser estoico, hablar de libertad y cultivar viejas tradiciones republicanas es un indicio de alta traición. Las actas de los mártires estoicos del primer siglo de nuestra Era, redactadas por Tácito, son profusas y gloriosas. Persio murió antes de que Nerón interviniese contra él; Juvenal hubo de callar bajo Domiciano, probablemente calló también bajo Trajano y sólo en su ancianidad se atrevió a publicar sus sátiras; seguidamente cayó sobre él la conspiración del silencio y fue castigado —¿por la leyenda quizás?— con el destierro. Esto era la sátira en la época del Imperio.

Vulgar en la manera ridiculizada por Horacio no es, ciertamente, Aulo Persio Flaco (34-62 d. C.). Vástago de una rica familia etrusca, recibe una educación esmerada y tiene trato con los hombres más destacados de su

---

[72] Cf. Petronio 4 y s. Persio, *Prooemium,* 1, 1 y ss.; 114 y s.; 127, 133. Juvenal 1, 20; 165 s.; 10, 65; 198 ss. Quintiliano, *Institutio oratoria,* 10, 1, 93. Marcial 11, 90.

[73] Cf. C. W. Mendell, «Die Satire als Popularphilosophie», en *Die römische Satire, op. cit.,* págs. 137-160.

[74] V. arriba, pág. 345. Cf. R. Helm, *Lucian und Menipp,* Leipzig, 1906, págs. 160 y s. (Lucilio y Menipo). M. Puelma Piwonka, *op. cit.,* págs. 96 y ss. E. G. Schmidt, *op. cit.,* págs. 507 y ss. H. Thyen, *Der Stil der jüdisch-hellenistischen Homilie* (Tesis doctoral, Marburgo, 1953), 1955, págs. 40 y ss.

[75] U. Knoche, *op. cit.,* págs. 38 y s. (el mismo romano de Varrón). Del mismo, «Juvenals Masstäbe der Gesellschaftskritik», en *Die römische Satire, op. cit.,* págs. 496 y ss.

tiempo. Pertenece al círculo en torno a Anneo Cornuto, conoce a las cabezas rectoras de la oposición republicana, al orgulloso Thrasea Peto y a su esposa Arria, a Lucano y a Séneca, todos ellos víctimas de la persecución neroniana. Estos círculos cultivan la tradición republicana y la filosofía estoica y adoptan una actitud conservadora y antimodernista. Ellos constituyen el primer grupo de destinatarios de las sátiras de Persio. Algunas de las singularidades de éstas hallan aquí, sin duda alguna, su explicación: giros y expresiones veladas antineronianas [76], alusiones y ambigüedades muy difíciles de entender para nosotros; la gravedad y concisión arcaicas del lenguaje están dirigidas conscientemente contra la blanda charlatanería de los modernos; todo es aquí duro —secos monosílabos al final de cada verso, a la manera de Ennio—, todo acentuadamente masculino, agresivo, de curiosa manera anacrónico y típicamente romano a un tiempo.

Persio reflejó sin duda con gran exactitud la atmósfera de aquellos círculos estoico-republicanos, como lo proclama la considerable admiración que despertó entre sus coetáneos. Cornuto organizó una edición póstuma de las sátiras; el famoso filósofo Valerio Probo le dedicó sus estudios. Un crítico tan erudito y tan reservado como Quintiliano le alaba de manera entusiástica [77]; Marcial y Juvenal le imitan, y en la Edad Media se convirtió incluso en autor de texto escolar.

Las seis sátiras de Persio no son poesía didáctica, ni son tampoco una dogmática versificada, sino protréptica, propaganda en pro de la filosofía estoica como forma de vida [78]. Los temas son, en correspondencia, muy generales: el estilo será como la vida de la persona (Satura, 1); el verdadero culto religioso (2); la estimación y curación por la filosofía (3); «conócete a ti mismo» (4); la verdadera libertad (5); vivirse a sí mismo (6). De todo el enorme edificio doctrinal de la Stoa, sólo, por consiguiente, los tópicos éticos conocidos a través de Epicteto, Séneca o Dión de Prusa, y aun éstos, expuestos de manera muy poco técnica, asistemática. Rasgo típico es una fuerte interiorización —«descender hacia sí mismo» [79], la tensión y la vigilancia, tanto en la escrupulosa búsqueda de faltas y defectos [80], como en la fijación permanente en el objetivo final, el Bien supremo, y por último lo perentorio de la exhortación: «¡Vive pensando en la muerte! ¡El tiempo huye!» (5, 153). Persio puede expresarse asimismo de manera muy concreta y aguda. La segunda sátira, dedicada a su amigo Macrino con ocasión de su cumpleaños, despliega —enlazando hábilmente con el motivo personal

---

[76] Cf. Scholia ad 1, 126. *Vita Persii*, 56-59.

[77] *Institutio oratoria*, 10, 1, 94.

[78] Cf. Cicero, *Academica*, 1, 9 sobre las sátiras de Varrón: *...philosophiamque multis locis inchohasti, ad impellendum satis, ad edocendum parum.*

[79] 4, 23. Cf. 4, 52 *(tecum habita)*, 5, 73 y ss.; 115 y s.; 128 y s. y otras muchas veces.

[80] Comp. los «confesonarios» en 3, 66 y ss.; 4, 17; 5, 109 y ss. Además la «historia de la conversión» contenida en 5, 30 y ss.

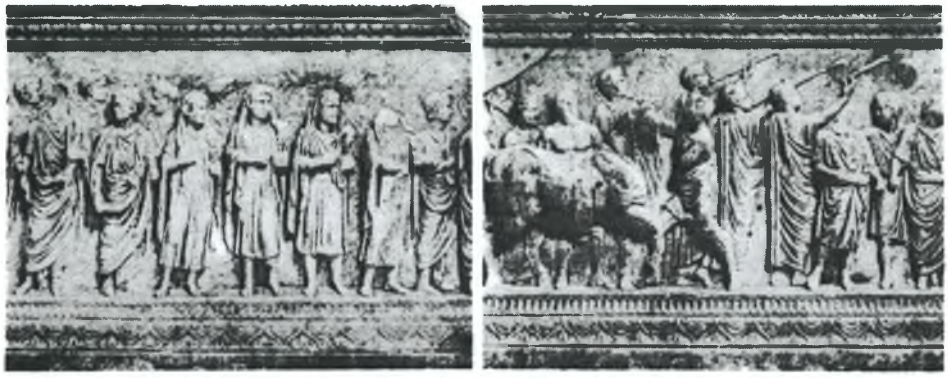
que le sirve de pretexto— la doctrina estoica de la verdadera plegaria, que no menosprecia los ritos del culto oficial. Al final, y como culminación de su censura del falso culto religioso, Persio ataca a la suprema institución litúrgico-religiosa de Roma, el *collegium pontificum:*

> Oh vosotros, espíritus inclinados hacia la tierra..., ¿de qué aprovecha introducir en los templos nuestras costumbres (humanas) y deducir de nuestra carne réproba lo que es bueno para los dioses?... La carne peca aquí también, ella peca siempre; pero al menos extrae provecho de sus faltas; mas vosotros, pontífices, decidme, ¿qué hace el oro en el santuario? [81].

La expresión de «carne pecadora», así como formas tales como «confesonario», reprimenda, sermón, relato de conversión, las innumerables preguntas, exclamaciones e invocaciones confieren a la anunciación de la filosofía un carácter mucho más perentorio que por ejemplo en Horacio. Pese al «pathos» verdaderamente profético y al vehemente celo religioso, no debe olvidarse que en el meollo de la doctrina se alzan la racionalidad, la educación y la autoeducación, la sabiduría y no la salvación redentora: «Aprended, desdichados, y conoced el fundamento de las cosas, lo que somos y para qué vida somos engendrados...» (3, 66 y ss.). El filósofo, no el sacerdote, es el verdadero médico de almas, a quien se confía el enfermo (3, 107 y ss.). Y finalmente, para poner más en claro aún la diferencia entre Persio y la literatura judeo-cristiana de misión y edificación, hagamos referencia a su amor, a su gracia picante y a su ironía: este satírico no ha olvidado la risa; a diferencia de Juvenal, que ríe porque el llanto le parece demasiado fatigoso (cf. 10, 28 y ss.).

Décimo Junio Juvenal es en muchos puntos el caso opuesto a Persio: ha empobrecido de manera misteriosa, tiene que abrirse camino como cliente y no logra ganar relaciones sociales de valor; publica como hombre ya anciano, sin hallar éxito entre sus coetáneos; se vuelve hacia la filosofía, pero no hacia la de la Stoa, sino, a lo que parece, hacia el epicureísmo. En Persio tenemos una vida breve y acomodada, sin rupturas violentas, con la carrera de poeta y filósofo prefigurada ya de antemano desde su juventud; Juvenal, vástago de una familia opulenta del Aquino, inicia, según parece, una carrera militar, pero fracasa en ella bajo Domiciano. Motivos y consecuencias inmediatas de esta catástrofe nos son desconocidos; Juvenal guarda silencio sobre ello. Pero su odio contra Domiciano y contra el prefacio de la guardia pretoriana, Crispín, es todavía el aguijón de sus primeras sátiras, escritas decenios después del derrocamiento de Domiciano. El odio es alimentado ahora por el desengaño y la amargura de una vida malograda; recelo y temor reprimen incluso ahora en la ancianidad la rabia y la

[81] 2, 52-70. Sobre el sorprendente giro de «carne criminal» *(scelerata pulpa)* cf. Séneca, *Epistulae morales,* 65, 22; 92, 10 *(caro)* y σάρξ en Epicteto 2, 8, 2 y más veces.



Friso en mármol, procedente quizás de un altar de Roma (la llamada *Ara dei Vicomagistri),* descubierto en la *Cancilleria.* Segundo cuarto del siglo I d. d. C. Roma, *Musei Vaticani.* Las procesiones religiosas romanas, temas predilectos de un determinado género de bajorrelieves oficiales del Imperio temprano, muestran ese aspecto de la vida pública que también en el siglo I d. d. C. siguió siendo campo de acción exclusivo de la vieja aristocracia romana. Aquí reconocemos, a la derecha y delante, a los lictores, los funcionarios y los trompeteros y otros músicos, seguidos de las bestias destinadas a ser sacrificadas, mancebos que portan estatuillas de dioses y finalmente, a la izquierda y al final del friso, cuatro *magistri* («presidentes») de un *vicus* («barrio») romano.

amargura acumuladas en el alma durante largos años (1, 160 y ss.). Y pese a su cautela, a su cuidado en no atacar a personas vivas, logra rodearse por doquier de enemigos; en sus poemas no se cita a nadie de la antigua o la nueva aristocracia, del funcionariado o de los círculos sociales en los que departían Marcial y Estacio; Plinio le pasa por alto.

Juvenal no fue precisamente una persona cómoda; lo que en Persio es ira y entusiasmo sinceros, es en Juvenal enojada irritación —*facit indignatio versum* (1, 79)—, asco, amargo sarcasmo, malignidad de viejo, pesimismo desesperanzado. Por doquiera halla vicios que desenmascarar y fustigar (2, 1 y ss.); lo mismo que un arúspice, interpreta las monstruosas circunstancias de la sociedad, y reparte sus ásperas reprensiones con gesto de censor (2, 121). En él impera siempre un tono enconado y sañudo. Más raramente aún que en Persio hallamos en Juvenal el coloquio sosegado entre amigos, casi nunca una chanza, muy escasas veces la autopresentación del poeta.

En correspondencia, la sátira de Juvenal se aparta más todavía de la comedia, acercándose a la epopeya y la tragedia, tanto por su extensión, como por la elevación del estilo. La vida ofrece monstruosidades mayores que el mito (2, 122 ), y además son reales. «La sátira se calza los altos coturnos, transgrede las leyes del género y declama, con máscara sofoclea, una imponente canción» (6, 634 y ss.). Lo perverso, lo vil, lo feo son aquí vencedores; es espantosamente ridículo, anti-trágico en el sentido aristoté-

lico del término [82]. El dios que contempla este espectáculo se ríe a mandíbula batiente y lo aborrece:

*ergo deus quicumque aspexit, ridet et odit* (15 71) [83].

Sin embargo, las dieciséis sátiras de Juvenal no son un gabinete de horrores ni una colección de escándalos y vicios universales. Como lo muestra una sucinta ojeada sobre la temática general, los casi cuatro mil versos abarcan aspectos muy importantes de la sociedad romana ciudadana: la gran urbe (Satura 3) y la corte imperial (4), la aristocracia (8) y —con precisión y mirada pronosticadora— el ejército (16), los clientes (5) y la intelectualidad (7), las mujeres (6) y los homosexuales (2. 9). También las restantes sátiras se encuentran firmemente en el marco temático «moral y sociedad romana»: lealtad, amistad, plegaria justa y adecuada (13. 12. 11. 10), fanatismo religioso y guerra (15), educación (14). Desde el redescubrimiento de Juvenal en la Antigüedad tardía, los siglos han encontrado sus ejemplos y sentencias en este espléndido y macabro espejo de una sociedad: «mente sana en cuerpo sano», «la única nobleza es la virtud», «débese al niño la máxima reverencia», «es siempre el mismo el rostro de la ancianidad»; «lo peor de la pobreza es que hace ridículo a quien la sufre»; «mucho cuesta poder dormir en una gran urbe»...; es verdaderamente difícil no proseguir con la serie interminable de frases célebres de Juvenal.

La sociedad romana es no sólo el objeto, sino también el módulo de la crítica [84]. Juvenal no escribe, como ha llegado a pensarse, una «sátira de lucha de clases»; es antes un rebelde o un reformador que un verdadero revolucionario. La sociedad romana, estructurada estamentalmente, es para él el ordenamiento previo y vigente. En la decadencia general, de la que Juvenal —pese a la apariencia contraria— está permanente y globalmente convencido (15, 65 y ss.), la corrupción de la aristocracia constituye el estímulo más fuerte del sistema de valores del poeta. «La nobleza surgió de la valentía *(virtus)*» [85]. Bajo la paz augustea y la envidia de los césares, y ante el ímpetu nuevo de los provinciales, ha perdido casi por completo su verdadero campo de acción, la guerra y el Estado [86]. Bajo los césares fue «devorada» (1, 34 y ss.); se sumió en la pereza; en lugar del tesón, la resistencia, la osadía romanas, el ansia de poder y de gloria y todo lo que pertenece a esta vieja concepción del mundo, sólo ostenta ahora la corrupción y el vicio. La decadencia y el hundimiento de la antigua aristocracia

[82] Aristóteles, *Poetica*, 1452 b, 34 y ss. Cf. G. Highet, *op. cit.*, pág. 275, nota 4.

[83] Pocos ejemplos: 3, 30; 6, 259-261; 622 y s.; 655 y s.

[84] Véase U. Knoche, *Juvenals Massstäbe*, etc., *op. cit.*

[85] Salustio, *Bellum Iugurthinum*, 85, 17.

[86] V. arriba, págs. 348 y s. Cf. R. Syme, *op. cit.*, 1, págs. 353 y ss.; 2, págs. 566 y ss.; 585 y ss.

romana significa por ello mucho más que la ruina de una clase social concreta. Pero por muy implacablemente que desenmascare Juvenal la corrupción de dicha clase, por muy desolado que aparezca en su pintura el destino del buen ciudadano romano libre (Satura 3), sigue adicto a los módulos de la *virtus* y la *nobilitas* romanas, casi podríamos decir encadenado a ellos. La meta de sus desvelos educativos se antoja un tanto trasnochada: «Es digno de gratitud el que hayas dado a tu pueblo y a tu patria un ciudadano, si consigues que sea útil a ésta, utilizable para la agricultura y utilizable también para los negocios de la guerra y la paz» (14, 70 y ss.). Bruto y Catón son sus ideales, como si no hubiese acontecido nada desde Julio César. No es maravilla que Juvenal haga las paces más adelante incluso con la nobleza (Satura 8), a regañadientes, desde luego, y con la observación minuciosa de que el noble podría llegar en un momento a depender de un quírite «de la más baja *plebs*» (8, 47 y ss.), y que los nobles, desde el rey Servio Tulio hasta Mario y Cicerón, han dado a Roma lo mejor (8, 236 y siguientes).

La crítica de Juvenal es ambivalente. Escribe la verdad, pero no toda la verdad. Como tantos y tantos moralistas, está persuadido de que la moral se halla desde siempre en continuo proceso de decadencia, pero que precisamente ahora, en el tiempo presente, se ha alcanzado la cumbre de la depravación; opinión contraria sustenta su coetáneo Tácito [87]: *nec omnia apud priores meliora.* Las invectivas de Juvenal contra grupos sociales comúnmente menos favorecidos —mujeres y extranjeros por ejemplo— nos hacen sentirnos recelosos; su antipatía por la gran ciudad y por el comercio, así como su predilección por la vida sencilla y laboriosa en el campo (6, 286 y ss.) nos resultan precisamente hoy harto comprensibles, pero no por ello menos irreflexivas [88]. Problemas de los esclavos, de los trabajadores y los campesinos, o bien fenómenos intolerables, como por ejemplo el anfiteatro, son pasados por alto. Juvenal, como ya hemos apuntado líneas más arriba, se hizo satírico arrastrado por una catástrofe personal. Resulta humanamente comprensible, pero también importante para el intento de valorar en su justo punto la crítica de Juvenal, el hecho de que desde la reverencia ante Adriano (7, 1 y ss.), y más claramente aún, desde que se convierte él también en propietario de una finca rural en Tívoli (11, 65 y ss.), su tono se vuelva más conciliatorio (Satura 8) y los ataques críticos a la sociedad desaparezcan (Satura 10-15). El luchador impetuoso y solitario ha encontrado amigos, un rincón soleado y tranquilo y se ha tendido a descansar (11, 203).

Sabiduría de anciano, sí, resignación y la moderación del epicúreo: pero ¿cuánta parte de su crítica no era sino la venganza del desfavorecido? ¿Qué

[87] *Annales*, 3, 55, 5.

[88] V. arriba, págs. 352 y s.

legitimación poseen los ideales de un «republicano» romántico a comienzos del siglo II de la era cristiana?

De todos modos, sobre la legitimidad literaria apenas si pueden existir dudas:

> Dura prédica da la vieja moral, fustigamiento del vicio, de la pigricia y de los extranjeros; el espíritu nacional romano habla con un fuego y una pasión tales, como no los conoció la República en su momento de expansión o el orgullo del Imperio de Augusto. Este espíritu se hallaba ahora a la defensiva, y se aferraba vehementemente a la antigua virtud y al heroísmo de épocas pretéritas. En voz alta, quizás demasiado alta, proclaman Juvenal y Tácito en sus protestas los síntomas de la derrota o de la inseguridad. Ellos son los últimos grandes nombres en la literatura de los romanos [89].

ENTRE ROMA Y PARTÉNOPE: ESTACIO, LAS «SILVAE». — Las campiñas eubeas, las costas calcídicas, Hyele, Dicarkhea: así describe P. Papinio Estacio su país natal, y se refiere a Puteoli, Velia, Cumas y Campania. ¿Por qué esta afectación? ¿Se trata tan sólo, como algunos dicen, de la ambición del *poeta doctus,* que quiere hacer ostentación de sus conocimientos mitológicos y está prendado de los sonoros nombres griegos? La vida y la obra del tan denostado poeta lírico y satírico nos enseñan otra cosa muy distinta. Como Juvenal, a comienzos del siglo II d. C., nos hace remontarnos de nuevo a la Roma itálica y republicana, así nos reenvía Estacio a la Italia griega, en cuanto segunda raíz de la cultura romana. El lugar de su inspiración es, naturalmente, Delos y Delfos, el Parnaso y los montes de Tracia, lugares sagrados para Febo y Baco, Orfeo y las Musas (5, 3, 3-18); símbolos poéticos, desde luego, para muchos poetas romanos, pero para Estacio una patria espiritual sin cesar presente. La familia es oriunda de la Velia suditaliana: *Graia Hyele,* puntualizará Estacio (5, 3, 127), pero asentada en Nápoles, ciudad para la que Estacio suele emplear el sonoro nombre de *Parthenope,* más rico en alusiones mitológicas. Se trata de una familia de artistas: el padre, hábil conocedor de ambas lenguas, el hijo, inicialmente, poeta de ocasión, autor escénico y declamador profesional, «con grata voz y dulce ademán», como dice Juvenal, con un leve tono de desprecio (7, 82-87. 93); contrae matrimonio con la antigua esposa de un cantante.

En el poema ya citado (5, 3), dedicado a la muerte de su padre (hacia el año 80 d. C.), bosqueja Estacio la fisonomía de la familia. La enumeración de los temas (89-103) expone los puntos principales del poema en las figuras de las divinidades que son invitadas a tomar parte en los funerales. Además de las obligadas Piedad y Justicia aparecen la Elocuencia (bilingüe), Palas y la cohorte de Febo (no Apolo ni Minerva). El tema del poema es, por tanto: Estacio padre como orador, maestro, poeta docto y griego. Al comienzo de la parte principal (104 y ss.) se dice, programáticamente,

[89] R. Syme, *op. cit.*, 2, pág. 500.

que el ciudadano que acaba de perder Parténope no cede en nada a las cimas de la cultura griega en Atenas, Cirene —pensamos en Calímaco— y Esparta —con lo que se hace referencia a Tirteo, entre otros—; más todavía: si Nápoles no hubiese producido nada de importancia, con este sólo ciudadano se habría evidenciado como ciudad griega, cuyos habitantes pueden enaltecerse con razón de ser descendientes de Eubea:

*illo te cive probabas*
*Graiam atque Euboico maiorum sanguine duci* (5, 3, 110 s.).

La ejecución del poema se atiene a este programa. En Nápoles, se nos dice, abre Estacio el Viejo una escuela, en la que lee, según el relato del hijo, a Homero, Hesíodo, Teócrito, Píndaro, Ibico, Alcmán, Estesícoro, Safo, Calímaco, Licofrón, Sofrón y Corinna. En el Averno reciben al fallecido, según se dice expresamente, los poetas griegos (v. 284). En parte alguna encontramos, si se deja a un lado la lengua, una alusión a la cultura romana. Y sin embargo, precisamente este poema contiene la exposición de una clase de religión en Roma, tan minuciosa y precisa como, hasta donde sabemos, no se halla en ningún otro autor latino [90]. Y la conclusión del poema, que se había iniciado con la profusa descripción de los lugares sagrados de Grecia y de las deidades inspiradoras, está estructurado como un conciso tricolon con miembros descendentes (290-293), que presentan —¡en serie cronológica!— tres ejemplos de inspiración divina tomados de la historia religiosa romana: Numa y Egeria, Escipión y Júpiter, Sila y Apolo. De manera tan típicamente romana, tan seca y tan historizante se cierra un texto que glorifica programáticamente y en fastuosos colores helénicos a un artista y maestro griego; las últimas palabras son: *sic non sine Apolline Sulla* (verso 293).

Las discrepancias en el lenguaje, los motivos temáticos y la composición son expresión de las tensiones culturales que pueden observarse en la vida de ambos Estacios y en las obras del más joven. Éste, nacido en Nápoles, pero residente casi siempre en Roma, mantuvo estrechas relaciones con sus antiguos amigos de la Campania [91]. No es maravilla que en su vejez, y pese a sus nutridos triunfos en Roma, retornase a Nápoles: «buscando el sueño y el litoral patrio, donde la extranjera Parténope se refugia en el puerto ausoniano» (4, 4, 51 y ss.), lo que constituye nuevamente una clara alusión a la cultura mixta greco-itálica de la Campania. Y realmente podía considerarse a la sazón a Nápoles como una ciudad griega. La lengua griega estaba viva, florecían el teatro, los gimnasios, las escuelas de efebos. Los romanos se presentaban en Nápoles ataviados con vestiduras griegas y hablaban griego; el emperador Claudio compuso incluso una comedia

[90] V. 176-194. Ver nota 55.
[91] Cf. 2, 2; 3, 5, 102 y s.; 4, 8. Cf. nota 50.

Capitel corintio del templo de los Dióscuros en Nápoles, en cuyos restos se halla instalada la iglesia de San Paolo Maggiore. Tercer cuarto del siglo I d. d. C. La decoración de este templo, de elevada calidad artística, demuestra la independencia de los talleres artesanos de la Campania en el siglo I de nuestra Era, talleres que contribuyeron también sin duda a la formación y desarrollo del estilo flavio en la Urbe.

griega para un torneo o *agon* artístico en Nápoles [92]. Esta simbiosis cultural queda representada brillantemente por alguna de las silvas estacianas.

Por otra parte, Estacio captó como muy pocos los elementos específicamente romanos en la cultura de la época flavia. Precisamente de su pluma procede un poema sobre un tema tan romano como es la construcción de caminos y puentes (4, 3); el poeta percibe claramente la morbosa turbiedad del anfiteatro, y su poema en honor del león muerto no es sino la variante sentimental de las piezas correspondientes en el *Libro de los juegos* de Marcial [93]; describe la carrera de diversos funcionarios romanos (1, 4; 3, 3; 5, 1; 5, 2) y canta la toma de posesión del cargo del nuevo cónsul (4, 1); comprende las fuerzas impulsoras que se encierran en la arquitectura de las villas y los palacios romanos (1, 3; 2, 2; 4, 2) y la función política que desempeña la religión oficial del Estado romano en la educación de los preten-

[92] Valerio Máximo 3/6/3, *Laus Pisonis*, v. 93 y ss. Suetonio, *Claudius*, 11, 2. Cf. J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples*, Cambridge (Mass.), 1970.

[93] 2, 5. Cf. arriba, págs. 356 y s.

Paredes norte y oeste de un comedor (Cuarto de Ixión) en la Casa de los Vettios en Pompeya. Tercer tercio del siglo I d. d. C. Las villas romanas nos son conocidas sobre todo a través de los restos hallados en las ciudades en torno al Vesubio; en ésta aparecen varios motivos pictóricos aislados, con temas mitológicos que a la sazón eran evidentemente muy conocidos, así como cuadros griegos; a la izquierda Dédalo y Pasifae, a la derecha el castigo de Ixión.

dientes a altos puestos en el funcionariado (5, 3, 176 y ss.): todo ello único y sin par en la poesía romana. El testimonio de Estacio es tanto más valioso para el recto conocimiento de la época de los Flavios cuanto que no abundan precisamente los testimonios favorables a éstos. Estacio mismo era partidario de Domiciano, y, a diferencia de Marcial, falleció evidentemente lo bastante pronto como para no tener que retractarse de sus himnos después de la muerte del tirano. El círculo de sus destinatarios es ese estrato social medio que forma el sostén principal del Estado, caballeros sobre todo, libertos, incluso esclavos que, al servicio personal del emperador, han logrado influencia y riquezas; en su mayor parte, por lo demás, epicúreos, y no estoicos [94]. La importancia de los romanos procedentes de las provicias se torna cada vez más evidente; en el africano Septimio Severo tenemos el fundador de la dinastía que cerrará la época histórica del Principado; «no era un púnico, ni por su lengua, ni por sus hábitos, ni por sus ideas», subraya Estacio: *Italus, Italus* (4, 5, 45 y ss.). De este modo,

[94] Cf. arriba, págs. 274 y s.

las *silvae* (los bosques), como llamó Estacio a la colección de sus 32 breves poemas, constituyen también, lo mismo que las cartas de Plinio el Joven [95], un importante correctivo de los sombríos y pesimistas satíricos, de los filósofos que se ejercitan en la crítica cultural, del acerbo Tácito y de la polémica judeo-cristiana. La elegía en memoria del padre evidencia comprensión humana y amor filial (5, 3); los ciudadanos se afanan en las urbes itálicas por la vida política y cultural; los funcionarios imperiales se desvelan y sacrifican hasta el lecho de muerte por la administración del Estado (1, 4; 3, 3. Cf. 5, 1); todos ellos son hombres cultivados y muestran gran interés por las artes (1, 2; 1, 3, 101 y ss.; 4, 6, 96 y ss.); frente a la expresión

*Estatua de un mancebo, en mármol.* Según la imagen de un vencedor olímpico, obra de Policleto. Siglo I a. d. C. Roma, *Museo Barracco.* La demanda de copias y adaptaciones o imitaciones de las grandes obras clásicas de la estatuaria griega era en Roma muy grande. Su instalación en salas de baños, bibliotecas o jardines presuponen los conocimientos y la afición singulares de un círculo muy limitado de personas cultivadas.

directa y sin velos propia de la sátira y del epigrama destaca la ñoñería con la que Estacio canta las bodas de Estela o la belleza de los mancebos y los castrados (1, 2; 2, 1; 3, 4), lo que también constituye un notable correctivo.

Naturalmente, en este poeta tan afirmativo como sensible no faltan las sombras que vienen a nublar de pronto el alegre brillo que envuelve los palacios, las villas y los jardines. El duro trabajo de los esclavos no puede ser velado constantemente tras las alusiones mítico-retóricas al vigoroso Hércules (3, 1, 12 y ss.); la mala conciencia de los amos se vuelca en frases de pervertido contenido «humanista» (2, 6, 6-20; 50 y ss.); Roma hace enfermar; la emprendedora actividad romana quebranta la conciencia de sí

[95] Cf. R. Syme, *op. cit.*, 1, pág. 97: «(Statius) is anticipating several of Pliny's themes. Conversely, some of the Plinian essays might have been versified and put into a collection of Silvae, without much change or loss».

mismo que posee el artista. «Feliz y lleno de éxito en sus cuitas aquel a quien no apetecen las coronas del Helicón y los no bélicos laureles de la cumbre del Parnaso, sino las grandes hazañas. Yo, por mi parte, consuelo el vacío de mi vida con el canto»: *nos otia vitae solamur cantu* (4, 4, 46 y ss.). «Yo me inclino hacia la vejez, cantando gestas ajenas; tú, hermoso en tus armas, ejecutas hazañas dignas de ser cantadas» (69 y s.). Incluso el poema es a veces un consuelo huero; el mudo surco del campo responde al canto del amo: *unique siquando canenti mutus ager domino reclamat* (4, 5, 19 y s.). El crepúsculo se tiende sobre la villa a la orilla del mar: «cuando el día está ya cansado, y sobre la superficie del mar caen las sombras de la oscura montaña; las villas nadan sobre un mar de cristal» (2, 2, 48 y s.).

El poeta que escribió estos versos es el producto de una civilización tardía y refinada, ansiosa de belleza, deseosa de alabar, sentimental, amanerada y, a su modo, también realista: una existencia frágil y quebradiza situada en la transición entre dos culturas.

Los dioses de Marcial. — Marcial es, como acostumbra a decirse, el primer epigramático; antes de él hay solamente epigramas. Algo hay de cierto en esta exageración, y es que Marcial fue el creador del *libro* de epigramas, que constituye una unidad relativa por obra de sus partes introductoria y final y por el cambio de la longitud, la temática, el género y el metro [96]. Marcial, además, sometió a normas y fijó formalmente el género, tan vago e impreciso hasta entonces, de «epigrama», por cuanto que —yendo mucho más allá de los arranques griegos— coloca casi sin excepción, como punto culminante y final del poema, una agudeza *(lumen, sententia).* Con ello se lleva a su culminación, por una parte, una tendencia interna del epigrama, que por su propia naturaleza, y por su brevedad, tendía a la concisión, a lo sentencioso y, finalmente, a la agudeza. Por otra parte, Marcial sigue la moda conceptista de su época, que desde Ovidio coloca en el poema épico, en la lírica y en la tragedia, pero también en la prosa filosófica e histórica, la sentencia aguda en lugar del período [97]. La convergencia del estilo de época y el estilo del género es una de las condiciones previas del clasicismo de Marcial.

Las otras condiciones, para dejar a un lado las dotes personales del español, son el público, la temática y la lengua, esto es, los romanos, Roma y el latín. «Si hubiera en mis libros (escribe Marcial desde el «aislamiento provincial» de su país natal en su último libro, 12, *Epistula,* hacia el año

[96] Véase H. Berends, *Die Anordnung in Martials Gedichtbüchern I-XII,* Tesis doctoral, Jena, 1932.

[97] Véase K. Barwick, «Martial und die zeitgenössische Rhetorik», en *Sächs. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.,* 104, 1, Berlín, 1959, donde se destaca con razón la influencia de Séneca sobre Marcial.

102 d. C.) algo que agrada, lo ha dictado el oyente (el lector)». El lector es su riqueza. Cuando la diosa Roma se lo otorgó al poeta, dijo: «No tengo nada más grande para darte» (10, 2). No es tan sólo el juicio sutil de su público de Roma lo que le falta en España, no sólo las bibliotecas, los teatros, la sociedad, la atmósfera liberal, sino también los temas, el *materiarum ingenium* (12, *Epistula).*

«Mi libro sabe a ser humano», proclama el poeta [98]. Pero sólo en Roma podía ser vivido aquel panóptico que puebla los versos de Marcial, aquel mundo complejo y abigarrado cuya suma era la Roma de los Flavios: emperador y mendigo, filósofos llenos de dignidad y parásitos, hampones, mujeres gruesas y delgadas, barrigas estrepitosas, castrados y circuncisos,

*Vestibulum Domitiani:* Fachada de los edificios palatinos del emperador Domiciano en el Foro Romano. Ilustración izquierda: estado actual. Fotografía derecha: Vista de los palacios en un sestercio del año 95/96 d. d. C. Punto culminante de la asombrosa actividad arquitectónica y urbanística de los Flavios fueron la construcción del Coliseo, de los palacios imperiales en el Palatino y la reedificación del Templo de Júpiter en el Capitolio.

aristocracia rancia, arribistas, majaderos, una y cien veces hermosos mancebitos, muchachas ariscas, prostitutas, viejos impotentes. Todos ellos hacen carrera, se casan, escriben poemas, mueren, viajan, comercian, engañan, y sobre todo festejan, comen, beben y fornican, fornican de las más varias maneras con muchachos, vírgenes, matronas, prostitutas de todas clases. Múltiples y variadas también son, en correspondencia, las formas que se confieren al epigrama: poemas de consolación y poemas fúnebres, poemas burlescos, invectivas y elogios, epigramas satíricos y descriptivos *(descriptio),* poemas de francachela, recomendaciones y prestaciones, oraciones y admoniciones, y también coloquios elegíacos entre las Musas y epístolas poéticas.

[98] 10, 4, 10: *hominem pagina nostra sapit,* comp. 8, 3, 20.

También para el latín de Marcial rige la afirmación de que en él se logra lo que en otras lenguas no sería ni siquiera imaginable. Las traducciones de Marcial nos enseñan lo que un romano podía conseguir, con el instrumento de su lengua materna, en concisión y rapidez de la narración, en levedad, más aún, en presteza de los pensamientos, en la claridad y precisión de sus agudezas. Esta lengua increíblemente viva, la frialdad de la observación, el ingenio acerado, el realismo y la dominación segura de la forma otorgan a estos textos el brillo de la perfección. «Muy pocos han escrito más epigramas que él, y nadie, entre tantos, tantos buenos y tantos excelentísimos» [99].

Los poemas de Marcial son, como lo evidencia una ojeada global sobre sus formas y temas, respuestas a una situación determinada, y poseen —cosa que ha sido ignorada con harta frecuencia— un sitio propio en la vida. Ello parece evidente en el caso de los poemas de consolación, de agradecimiento o de invitación, así como en los escritos con motivo de unas bodas; pero vale también para un grupo de poemas que suelen ser silenciados o condenados, ya sea por desconocimiento o por un celo del todo fuera de lugar: nos referimos a los poemas de tema erótico u obsceno [100]. Y vale asimismo para libros enteros de Marcial. Los poemas de éste son, en parte no pequeña, poesía para festividades; pero es el caso que las fiestas de la Antigüedad eran, al menos de manera fundamental y siempre en parte, festividades religiosas. Baco y Venus, Príapo y Flora y tantos otros, y sobre todo el César y Saturno poseen por ello en los poemas de Marcial una gran importancia, y son mucho más que una mera decoración literaria.

Marcial inició su carrera de poeta con el *Libro de los juegos*, compuesto para la solemne inauguración del Coliseo (80 d. C.) y en homenaje al dios que en dicho anfiteatro se manifestaba: Domiciano [101]. Al *Libro de los juegos* siguieron dos libros de *Obsequios*, *Xenia* y *Apophoreta* (libros 13 y 14 probablemente en diciembre del 84-85). Estos libros contienen epígrafes, epigramas en el sentido literal del término, para regalos con los que los romanos solían obsequiarse mutuamente con ocasión de las fiestas Saturnales: un peine para un calvo, libros antiguos para un poeta de la nueva ola [102]. También muchos de los libros posteriores se hallan bajo el signo de Saturno. El libro 4 apareció probablemente en la festividad de las Saturnales del año 88 d. C.; los poemas finales presentan la ficción de que

---

[99] G. E. Lessing, «Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten (1771)», en *Gesammelte Werke*, ed. por M. Koch, Stuttgart, 1886. 1, págs. 116 y ss. La obra completa de Marcial tiene la extensión aprox. de la *Eneida* virgiliana.

[100] Hasta O. Seel, «Ansatz zu einer Martial-Interpretation», en *Antike und Abendland*, 10 (1961), págs. 53-76, habla harto poco matizadamente de «obscenidad» (pág. 74). Cf. arriba, págs. 338 y s., 356 y s.

[101] Cf. nota 56.

[102] Cf. Estacio, *Silvae*, 1, 6 y 4, 9.

con el fin del libro ha llegado también el de las fiestas: *et iam Saturni quinque fuere dies* (4, 88, 2). El libro 5 está escrito también para las Saturnales, probablemente las del año 89; una vez más se dice en el poema final (5, 84): *Saturnalia transiere tota* [103]. «Versos saturnianos» (11, 15) escribe Marcial. Pero Saturno es la fertilidad de los campos, de los ganados y de los hombres, una independencia arcaica, libertad y plenitud caótica. Cuando reinaba Saturno, era «todo común a todos» [104]. No había trabajo, ni esclavos, ni guerras. Precisamente quien ve en las Saturnalias, en su mito y en Marcial, su poeta, tan sólo la compensación social, que subordinaba por unos breves días los señores a los esclavos, ignoraba las fronteras de las clases sociales [105], y fingía una pletórica riqueza sin trabajo, tendrá también que ver en esta fiesta la conservación de una utopía muy concreta. «Gran dios del viejo cielo, del antiguo mundo, bajo el que reinaba el grato sosiego y no había trabajo», habla Marcial en una sencilla plegaria (12, 62).

A este dios no está adscrito un erotismo refinado, sino una sensualidad directa y brutal, que se manifiesta en la «inmediatez romana» (11, 20, 10), excitante también en Marcial [106], grosera, incluso vulgar, pero raras veces tosca (cf. 11, 16, 2). Puede calificarse a estos versos, sí, de indecencias, considerarlos desenfrenados y rudos: pero no son «pecaminosos», ni «corrompidos», ni tampoco «lascivos». Las perversiones, en el sentido estricto del término, son raras; de forma sorprendente faltan, como ya hemos dicho antes [107], el sadismo y el masoquismo.

Desde luego, en Marcial no hallamos un «gran amor», comparable por ejemplo al de Catulo, probablemente porque su interés iba orientado hacia el amor de los efebos. Pero tampoco debería olvidarse que en Marcial encontramos los versos más sensibles y delicados:

> Como el aroma de una manzana, cuando muerde en ella una tierna muchachita, como el hálito del azafrán, de la flor de la vid, como la hierba que acaba de arrancar una oveja, como el ámbar frotado, como la gleba levemente humedecida por la lluvia estival..., así aroman tus besos, Diadúmenos, mancebo cruel (3, 65).

Marcial no es un disoluto, pero tampoco un moralista o un crítico social, a pesar de su frecuente indignación. La filosofía y la política le interesaron muy poco. Pero no es justo denegarle cualquier «fe religiosa», hacer de él un cínico poeta-mendigo, nunca dispuesto a comprometerse por nada y que no toma en serio nada, que descubre, sí, la corrupción, pero que está corrompido él mismo [108].

---

[103] Algo muy semejante puede decirse asimismo de los libros 7, 10, 11 y de numerosos poemas de los demás libros.

[104] Macrobio, *Saturnalia*, 1, 8, 3: *cunctis universa communia.*

[105] Cf. Estacio, *Silvae*, 1, 6, 45: *libertas reverentiam remisit.*

[106] 1, 35, 10 y s. Cf. 1, 4, 8 y Catulo 16, 5 y ss. Ovidio, *Tristia*, 2, 354.

[107] Cf. pág. 356 y s.

[108] O. Seel, *op. cit.*, pág. 57. W. H. Semple, «The Poet Martial», en *Bulletin of the John Rylands Library*, 42 (1960), pág. 449.

De manera paradójica, Marcial no se identificó con aquel mundo del que vivieron tanto él como sus versos (cf. 12, 34). Con algunos poemas muy sencillos y nada humorísticos confiesa ante sus amigos su inclinación por la «vida verdadera», en la que cree. En un escueto estilo de catálogo, enumera una serie de cosas sencillas que son muy difíciles de poseer: independencia, seguridad, ningún trato con los poderosos de este mundo, sino pasear, narrar, libros, un parque, un lugar umbroso, agua fresca, baños. «Vi-

*Estatua arcaizante de mármol del dios Príapo.* Segunda mitad del siglo I o siglo II d. d. C. Roma, *Musei Capitolini.* El dios de la fertilidad está caracterizado inequívocamente por la piel de pantera y las botas, así como por el cabrito en el brazo izquierdo y los geniecillos sobre sus hombros y el muslo derecho. El largo ropaje, exquisitamente plegado, nos presenta al antiguo y venerado dios bajo una figura muy distinta a la que suelen ofrecernos las obscenas figurillas itifálicas en barro o terracota de la época alejandrina.

virse» y «vivir hoy». Y lo más hermoso de todo: un patrimonio no acumulado por el propio trabajo, sino heredado, una finca rústica no parca en frutos, siempre fuego en el hogar, no pugnas y disensiones sino sosiego; vigor y salud, una sencillez razonable y amigos que compartan sus ideas, un trato exento de complicaciones, una mesa sencilla; las noches no en embriaguez, sino exento de cuidados; el lecho no mojigato, pero casto; y por último, «el sueño, que hace breve la oscuridad». «Sé lo que quieres ser, y no quieras nada más; no temerás el día postrero y tampoco lo desearás» [109].

[109] 5, 20; 10, 47. Cf. 1, 15; 2, 48; 2, 53; 5, 58 y muchos otros. La afirmación hecha en estos textos se ve confirmada por un valioso testimonio de un tercero: Plinio, *Epistulae*, 3, 21.

Y también esta forma de vida se halla bajo la alta protección de los dioses. La despedida del poeta de su finca campestre en Nomentum (10, 92) está redactada como una confesión de religiosidad personal y profunda. Es una despedida de los dioses de su tierra, y en el poema no se cita otra cosa. Marcial hace entrega a su sucesor de los prados y bosquecillos, con las encinas de los faunos, los altares, sobre los que ofrendó tantas veces a Júpiter Tonante y a Silvano, el santuario de Diana y de Marte, el dios del cual el poeta tomó su nombre. Significativamente, al término de la enumeración son citados —enmarcados y destacados por un breve mitologema— Flora y Príapo, los dioses de no pocos de sus epigramas. Marcial era su sacerdote, y quiere seguir siéndolo después de su despedida, como lo suplica en sus versos. No tenemos motivo alguno para dudar de la sinceridad de esta súplica.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Babrius and Phaedrus*, ed. and transl. by B. E. Perry, Londres, 1965 (Con detallada introducción y una ojeada analítica sobre las fábulas de Esopo).

L. Herrmann, *Phèdre et ses fables*, Leiden, 1950 (En parte puramente fantástico).

G. Highet, *Juvenal the Satirist*, Oxford, 1954.

*Hirtengedichte aus neronischer Zeit — Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte*, lat. y alemán, ed. y trad. de D. Korzeniewski, Darmstadt, 1971.

L. Koep, *Fabel*, en *Reallexikon für Antike und Christentum*, 7 (1969), cols. 128-154.

U. Knoche, *Die römische Satire*, Göttingen, ²1957.

E. V. Marmorale, *Persio*, Florencia, ²1956 (= 1963).

R. Reitzenstein, «Epigramm», en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, ed. por G. Wissowa - W. Kroll - K. Ziegler, tomo 6, 1 (1907), cols. 71-111.

*Die römische Satire (Wege der Forschung*, tomo 238), ed. por D. Korzeniewski, Darmstadt, 1970.

C. A. van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, 1965.

W. Schmid, «Panegyrik und Bukolik in der neronischen Zeit», en *Bonner Jahrbücher*, 153 (1953), págs. 63-96.

E. G. Schmidt, «Diatribe und Satire», en *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, 15 (1966), págs. 507-515.

O. Seel, «Ansatz zu einer Martial-Interpretation», en *Antike und Abendland*, 10 (1961), págs. 53-76.

R. Syme, *Tacitus*, 2 tomos, Oxford, 1958 (con importantes estudios sobre Marcial, Estacio y Juvenal).

G. Thiele, «Phaedrus-Studien, I-III», en *Hermes*, 41 (1906), págs. 562-592; 43 (1908), págs. 337-372; 46 (1911), págs. 376-392.

—, «Die Poesie unter Domitian», en *Hermes*, 51 (1916), págs. 233-260.

F. Villeneuve, *Essai sur Perse*, París, 1918.

F. Vollmer, *Publius Papinius Statius — Silvarum libri*, Leipzig, 1898 (= Hildesheim, 1971) (superado, pero insustituible).

O. Weinreich, *Römische Satire*, Zürich, ²1957.

# LA PROSA POSTCLÁSICA DE ROMA

BERNHARD KYTZLER

Los siguientes apartados enumeran un total de nueve nombres, todos ellos pertenecientes a autores postclásicos del mundo romano. Sus obras representan hoy para nosotros la evolución de la literatura latina en prosa en el curso de los dos primeros siglos después de Cristo. El escritor más importante y significativo de esta época no está incluido, sin embargo, en esta lista; Tácito y su obra son tratados en otro lugar de este tomo, dentro del contexto de la historiografía como género literario, y junto con él otros autores de este mismo campo, como son Veleyo Patérculo, Floro y Suetonio. Del mismo modo no hablamos aquí de los escritores científicos y especializados, aunque sean tan importantes como Plinio el Viejo u ofrezcan una lectura tan provechosa como Apicio; todos ellos figuran en el marco genérico correspondiente a sus obras.

Pese a estas excepciones, los nueve nombres que han de ser citados y tratados aquí bien pueden reclamar para sí el honor de ser representantes válidos de la prosa postclásica de Roma. Todos ellos cubren, en una cerrada continuidad generacional, los géneros principales, así como las tendencias centrales lingüístico-literarias de su época. Ante nosotros se abre un panorama ancho y rico en contrastes: españoles y africanos hacen oír su voz, administradores y profesores, cortesanos y altos funcionarios; en su mayoría no son «literatos» en el sentido actual del término, sino hombres de acción, profundamente cultos, interesados por las actividades intelectuales y entregados creadoramente a ellas junto a sus otros campos de acción pública. Variadísimos también las formas y los contenidos temáticos de sus obras: discursos, cartas, colecciones de ejemplos, tratados filosóficos y pedagógicos, disquisiciones eruditas y narraciones de puro esparcimiento, sátira burlesca e instrucción educativa, filosofía, retórica: productos juguetonamente paradójicos y grave guía de almas, extensas nove-

las y breves epístolas de corte periodístico. Como puede verse, pese a las eliminaciones arriba citadas la paleta de la producción en prosa que aquí se muestra es rica y atractiva por demás, y ciertamente representativa de los dos siglos postreros de la literatura romana.

Y lo es asimismo en el aspecto estilístico. La evolución, en efecto, lleva desde la moda modernista de comienzos de la época imperial, pasando junto al «parlando» parodístico y personal de Petronio, y a través de la clarificación clasicista de finales de siglo hasta la inspiración extraída del arcaísmo y —como último eslabón— la *africitas*. Los siguientes capítulos están divididos de acuerdo con las tendencias expresivas que acabamos de enumerar.

### *La moda modernista: Séneca el Viejo, Valerio Máximo, Séneca el Joven*

El período lleno de sonoridad, enfático y perentorio de Cicerón, el discurso sosegadamente perfecto de la obra histórica de Livio, fueron la encarnación perfecta de la expresión literaria clásica que los prosistas de la Roma imperial hallaron y aceptaron como dechado. Afirmar frente a ellos la propia personalidad de escritor no era tarea fácil, y al comienzo se creyó que sólo sería posible sobrepujarlos mediante una intensificación de los recursos retóricos. La forma y el contenido del discurso literario romano evolucionaron desde ahora, de forma contradictoria, en sentido diametralmente opuesto. Si el fin de la República y la autocracia del césar habían arrebatado a la retórica política su razón de ser, y sólo había podido sobrevivir el discurso forense en sentido estricto, el empleo de los más diversos pertrechos retóricos se acrecentó extraordinariamente, por otra parte, en las escuelas y en las salas de ejercicios y enseñanza. En una evolución paradójica, la configuración formal del discurso ganó en intensidad expresiva, perdiendo al mismo tiempo en peso específico del contenido. En lugar de hacer historia en el Foro mediante la psicagogía de los grandes procesos políticos, se comenzó a producir, en el campo neutro de la pedagogía, estudios sobre los diversos incentivos retóricos. La formación profesional en la capacidad expresiva verbal constituyó también ahora (y no sin motivo) la columna vertebral de la educación de aquella clase selecta de la sociedad romana cuyos contados miembros habían de ocupar más tarde los puestos y funciones rectoras en la administración del Estado. Pero la pompa y el énfasis de la declamación que aprendían durante su educación no se veían correspondidos ya por la grandeza de los temas que debían tratar en la práctica forense. Recordemos las frases sarcásticas de Cicerón sobre lo adecuado y decoroso *(aptum, decorum)*[1]: «¡Cuán impropio resul-

[1] *Orator*, 72.

ta perorar ante un juez sobre los canalones de lluvia en tono sublime y enmarcado por reflexiones de carácter general!». Pero esto es precisamente lo que ocurrió: temas deleznables fueron expuestos, tratados y defendidos con ampuloso gesto retórico. En lugar de la escuela práctica forense aparece en primer plano la declamación como puro ejercicio formal: casos jurídicos fingidos, alambicadas situaciones tomadas de la mitología y de la historia se adoptaron como base; problemas paradójicos e irreales se aderezaron y trataron con gran lujo de medios; personajes de un pasado remotísimo fueron conjurados y comprometidos en acaloradas batallas formales; Alejandro y Agamenón se vieron traídos a colación para fundamentar decisiones pretéritas. Estas ficticias batallas escolásticas pueden ser observadas de manera óptima en las dos obras de Séneca el Viejo, las *Controversiae* y las *Suasoriae.*

Séneca el Viejo. — Las colecciones de Séneca fueron redactadas hacia el final de su vida, una vida que se extiende desde los postreros años de Cicerón hasta más allá de la muerte de Tiberio (año 37 d. C.), pero que no tuvo que sufrir ya la tristeza del destierro del hijo (41 d. C.). Con este nativo de Corduba (Córdoba), comienza España a dejar sentir su voz en la literatura latina; el siglo I de nuestra era nos ofrece varios grandes nombres procedentes de esta provincia: primero el hijo y el nieto de Séneca el Viejo, Séneca el filósofo y Lucano, y junto a ellos Marcial y Quintiliano evidencian la enorme importancia que posee España, especialmente en esta época, hasta que se vio obligada a ceder la supremacía a África.

Séneca dice que sus colecciones están redactadas pensando en sus hijos y dedicadas a ellos [2]: éstos deben ver por sí mismos qué grandiosa aportación ofrecieron los retóricos romanos de la época anterior a ellos. Una memoria excepcionalmente fiel le auxilia en su empresa [3]: Séneca era capaz de repetir dos mil nombres en el orden en que fueron primeramente citados y doscientos versos en sentido inverso, esto es, empezando por el último de ellos. Ahora, en su ancianidad, vuelve la mirada hacia los innumerables oradores que tuvo ocasión de escuchar: más de 500 páginas llenan los diez libros de los *Litigios,* a los que se añaden siete «Asesoramientos» *(Suasoriae)* con un total de casi setenta páginas. De las *Controversiae* se han conservado, en lugar del texto original completo, extractos procedentes de los siglos IV y V: este es el caso, especialmente, de los libros 3 al 6 y 8, en los que nos tenemos que conformar con unos escasos extractos.

El orden que ha dado Séneca a esta antología es el mismo para todos los casos expuestos: sobre un tema jurídicamente disputado se exponen primeramente los puntos de vista de las partes litigantes *(sententiae);* sigue

[2] *Controversiae,* 1, Praefatio 1.
[3] *Ibid.,* Praefatio 2.

la estructuración sistemática del caso en diversos puntos aislados *(divisio)*; el término lo constituye la reproducción de medios retóricos de adorno *(colores)*. En la primera y en la última sección se reproducen textualmente cuantiosas citas de los diferentes oradores, tanto en la exposición de los pros y los contras como en las alharacas y cabriolas estilísticas de los declamadores; la desmembración en puntos de vista individuales dentro de la parte central de cada caso reproduce pensamientos y reflexiones, no fórmulas literarias, y se orienta hacia la división en las cuestiones jurídicas pertinentes *(quaestiones)* y las de la equidad *(tractationes)*. Un producto secundario, aunque no menos interesante, de esta curiosa antología es que tanto de manera directa como (en los prefacios a cada uno de los libros aislados) indirecta podemos conocer de forma más o menos clara detalles acerca de más de cuarenta de los declamadores y oradores famosos de aquella época.

Los temas de los 74 casos litigiosos se nos antojan en ocasiones harto extravagantes; todos ellos suelen orientarse hacia una problemática agudizada paradójicamente. Así por ejemplo se discute la siguiente cuestión (1, 5): «Una mujer violada puede exigir la muerte del violador o el matrimonio con él. En una sola y misma noche, alguien ha violado a dos muchachas; la una de ellas exige la muerte, la otra el matrimonio». Arduo problema, en verdad. Otros casos litigiosos semejantes no le van en zaga al que acabamos de citar (4, 2): «Un sacerdote tiene que gozar de su plena salud corporal. El pontífice Metelo perdió la vista cuando salvó el Paladio con ocasión del incendio del templo de Vesta. Deberá ser desposeído de la dignidad sacerdotal». Cierto es que ya en Cicerón hallamos casos de una problemática parecida [4]: «La ley prohíbe a un extranjero subir a las murallas. Uno de ellos sube a éstas y rechaza a los enemigos asaltantes, pero es acusado ante los tribunales». Muy cerca de estas declamaciones se halla también la famosa *causa Curiana*, un proceso sobre una litis de sucesión hereditaria en el que se impugnó un testamento a favor de un niño todavía no nacido y, en caso de muerte de éste, a favor de M. Curio, cuando se puso en evidencia, tras la muerte del causante, que no existía preñez alguna [5]. Mas lo que en la República eran litigios extremados, en los que se manifestaba la oposición o contradicción entre el Derecho (positivo, escrito) y la equidad (no escrita), es en la colección de Séneca palestra para el torneo de los «rhetores» romanos; no es la determinación de lo legal y justo, sino la simple oratoria lo esencial e importante aquí: la originalidad de la agudeza argumentativa o deductiva, que sabe enfocar el paradójico problema con habilidad e ingenio y acentúa con una formulación contundente la brillantez de la exposición. Esta manera modernista de elocuencia quiere

[4] *De oratore*, 2, 100.

[5] Cicero, *Brutus*, 144 y s. y 195-198.

sobrepujar lo ya conocido y lo corriente. Los mandobles de estos duelos ficticios hienden sin duda alguna el aire, pero las hojas de las espadas destellan con brillo vivísimo.

Las siete *Suasoriae*, que completan la colección de los casos controvertidos, son meros casos de asesoramiento, reflexiones con ribetes retóricos como por ejemplo ésta: «Alejandro medita si debe o no cruzar el océano» (núm. 1), o bien: «Cicerón reflexiona sobre si debe ofrecer excusas y reparación a Antonio» (núm. 6), o esta otra: «Agamenón medita si debe sacrificar a Ifigenia cuando Calcas anuncia que de otro modo no es posible tender las velas» (núm. 3). Aquí se torna todavía más evidente lo irreal de estas declamaciones, que se limitan a replantear decisiones recaídas hace mucho tiempo. Pese a todo no se debería ver aquí sólo lo negativo. Naturalmente, esta especie de entrenamiento ocupaba un puesto dentro de la vida intelectual de la Roma del Imperio que se nos antoja a todas luces inadecuado; pero no debe olvidarse que proporciona una habilidad lógica considerable, y que con él se fomentó una muy respetable brillantez estilística. Quien se sometía a esta formación profesional se hallaba —de forma comparable a los estudios talmúdicos— en posesión de un sistema retórico tan rico como refinado, perfeccionaba sus dotes de reflexión y expresión oral, conquistaba seguridad en el manejo y empleo de los «topoi» tradicionales y se familiarizaba con los tesoros comunes de la tradición histórica y de la mitología y con los presupuestos intelectuales que troquelaban y servían de cañamazo a su mundo cultural. Una tal educación orientaba sin duda los intereses, en primerísimo lugar, hacia terrenos de importancia secundaria, llevaba a la composición, cada vez más complicada, de elementos previamente dados en lugar de fomentar la creatividad. Pero nunca podrá estimarse lo bastante el valor de tales entrenamientos formales. Y quien, por ejemplo, no disponía de hechos suficientes arrancados del trasfondo histórico real, hallaba auxilio y sustento en las colecciones de ejemplos, redactadas especialmente para todas y cada una de sus necesidades.

Valerio Máximo. — Con seguridad tras del derrocamiento de Seyano en el año 31 d. C., pero todavía bajo Tiberio, esto es, antes del 37 d. C., surgió una colección de *Dichos y hechos notables* en 9 libros. Valerio Máximo, un hombre proveniente de la clase menesterosa, protegido de Sexto Pompeyo, el cónsul del año 14 d. C., quien se lo llevó consigo para ejercer la administración de la provincia de Asia, ofrece en esta obra casi un millar de ejemplos de pruebas para la acentuación de determinados rasgos en las declamaciones retórico-forenses. Mientras que el libro 1 tiene por tema cuestiones religiosas y el 2.° antigüedades, siguen luego diversas secciones sobre cualidades concretas, tanto buenas como malas, como por ejemplo gratitud y piedad, pero también ingratitud y crueldad. Los *exempla* están ordenados en dos grupos: los que proceden de la propia historia romana

y los provenientes del extranjero; el autor no oculta su intención de otorgar la preeminencia indiscutida al terreno patrio [6], y en correspondencia con ello, en las 95 rúbricas hallamos 636 *exempla domestica* y tan sólo 320 *exempla externa.* Como fuentes, compiladas de manera poco crítica, debieron de servir por una parte colecciones ya existentes, como la de un tal Pomponio Rufo [7], que por lo demás nos es totalmente desconocido, y seguramente también las de Nepote e Higinio; por otra parte se copia sobre todo a Cicerón y a Livio [8], pero también se utiliza a los analistas y a otros autores, como por ejemplo Celio Antípater y Varrón; y hasta incluso escritores griegos tales como Jenofonte y Teopompo.

El trabajo del autor consistió en la selección, en la distribución en rúbricas y finalmente en el pulimento estilístico de los textos de los diferentes ejemplos; además, redactó introducciones y textos intermedios o de transición. La tendencia expositiva apunta hacia un desvío de lo común y usual, hacia la acentuación de los giros de ingenio; se utiliza constantemente el apóstrofe, se aspira a la gradación y al recargamiento. Para lamentar dignamente el trágico fin de Cicerón haría falta un nuevo Cicerón, se dice en el apartado sobre la ingratitud (5, 3, 4). Oscuridad, ampulosidad, manierismo hacen acto de presencia: «Abra pues, sus velas la merced de la piadosa, dulce afectuosidad de los padres para con los hijos, y navegando empujada por brisa salutífera lleve consigo la bienvenida dote de la dulzura»: así reza la introducción al apartado sobre el amor paternal (5, 7), y ya estas breves frases de prueba delatan el derroche de medios que antes entenebrecen la dicción con su hojarasca caprichosa que la acentúan y vigorizan. Sin embargo, y pese a sus evidentes y múltiples deficiencias en el terreno histórico, este libro de ejemplos constituye para el investigador moderno no sólo una importante fuente de hechos y de expresiones muy interesantes, sino que muestra también la luz bajo la que estuvieron los diferentes personajes, la valoración que se les otorgó en un determinado momento de la tradición. Así por ejemplo, Coriolano está caracterizado en dos ocasiones, y en ambas de manera positiva: como hijo lleno de afecto y piedad filiales (5, 4, 1) y como dechado de continencia (4, 3, 4). Este género de pruebas concretas sobre las líneas de fractura de imágenes en cambio constante constituyen el logro auténtico que la investigación actual puede extraer de la curiosa antología de Valerio Máximo; y desde este punto de vista bien podría extraerse de ella mucho más de lo que ha sido el caso hasta el momento presente.

Séneca el Joven. — Cada uno de los tres hijos de Séneca el Viejo posee una importancia singular: el más joven de ellos, Marco Anneo Mela, es el

[6] Págs. 3, 8, externa 1; 6, 3, externa 1; 6, 9, externa 1; 8, 15, externa 1.
[7] Págs. 4, 4 Prooemium.
[8] Págs. 8, 10, 3; 8, 13, externa 1; 1, 8, externa 19.

padre del poeta Lucano; el mayor aparece, bajo su nombre adoptivo de Galio, tanto en las cartas de su hermano como también en el Nuevo Testamento, en su calidad de gobernador de Aquea durante el tiempo comprendido entre el 1 de julio del 51 y el 1 de julio del 52 [9]; el mediano es el famoso filósofo, estadista y poeta Séneca. Añadamos todavía, como dato curioso, que en los mismos comienzos de la Edad Moderna se aprendió a distinguir de nuevo entre Séneca el Viejo y Séneca el Joven: antes se había considerado a padre e hijo como una sola y misma persona y se había tenido como una la obra de los dos, hecho éste que guarda un paralelo con las personas de Varrón de Reate y de Varrón de Atax, que el Renacimiento aprendió a distinguir.

Es curioso que con Séneca, el escritor más importante, junto a Tácito, de la Roma postclásica, vaya unido uno de los pocos momentos de la historia universal en que pareció cumplirse el sueño platónico del filósofo en la cumbre del poder político —aunque no de manera legal, sí al menos de hecho—; en efecto, junto con Burro, el prefecto de la guardia imperial, Séneca gobernó el Imperio romano en nombre del adolescente Nerón, después de que fuera envenenado Claudio, entre los años 54 y 62. Más de un siglo después se cumplió una vez más esta insólita hora estelar de la vinculación entre sabiduría y poder para el Imperio en la persona de Marco Aurelio, el emperador filósofo.

La vida entera de Séneca sufrió con esta vinculación al poder: el filósofo, que era sospechoso de haber participado en la conjuración de los Pisones (65 d. C.), tuvo que darse la muerte por orden de su imperial pupilo; con anterioridad, un destierro de ocho años en Córcega le había obligado a pasar los mejores años de su madurez en el exilio. Un escrito que la tradición atribuye a su pluma, la *Apocolocyntosis* (Conversión en calabaza), bien puede ser la amarga reacción del desterrado ante la noticia de la muerte del emperador Claudio (54 d. C.). Las 15 páginas que han llegado hasta nosotros tienen sin duda por intención caricaturizar la apoteosis (deificación) del emperador fallecido, y nos describen «lo que ocurrió en el cielo el 13 de octubre del nuevo año imperial, a comienzos de la época más hermosa que pueda imaginarse» [10] (1, 1), esto es, los acontecimientos que tuvieron lugar a partir de la muerte del monarca. Las últimas palabras de éste son (4, 3): «*Vae me, puto, concacavi me*» («Ay de mí, me parece que me he cagado»). Y el autor observa: «Si verdaderamente hizo tal cosa, no lo sé; sólo una cosa es cierta, y es que todo lo cubrió de mierda».

El tono amargo rige toda la obra: los celestes se niegan a admitir en el empíreo al solicitante, y en el averno le juegan mil malas pasadas. El conjunto gana peso, por una parte, gracias a su forma literaria, una mezcla

[9] Séneca, *Epistulae morales*, 104, 1. *Hechos de los Apóstoles*, 18, 12-17.

[10] Así la traducción de W. Schöne, Séneca, *Apokolokyntosis*, latín y alemán, Munich, 1957.

*Busto de Séneca el Joven.* Siglo III d. d. C., según un original del año 50-60 aproximadamente. Berlín, *Staatliche Museen.*

de prosa y poesía (la llamada sátira menipea) [11], cuya única muestra llegada íntegramente hasta nosotros es precisamente la *Apocolocyntosis,* y por otra parte debido al relato biográfico, según el cual Séneca compuso también para Nerón el panegírico oficial en honor del soberano fallecido. Una ciencia de la literatura demasiado pagada de sí misma, como la que cultivaron pasadas generaciones, acostumbró a censurar la hipocresía y doblez del autor, sin pensar que el *in utramque partem dicere,* la argumentación y declamación *pro et contra* era parte integrante del programa de la educación retórica antigua, cosa que recuerda Séneca en otro pasaje de su obra [12]; hoy día podremos consolarnos fácilmente de la pérdida de la «laudatio» oficial y disfrutar sin prejuicios de la brillante y maligna sátira.

[11] V. más abajo, pág. 303.

[12] *Epistulae morales,* 28, 10.

El reproche citado suele asestarse con preferencia contra los filósofos, porque resulta fácil comprobar una contradicción entre la doctrina y el maestro, y no pudo faltar en el caso de Séneca, el hombre rico, poderoso e influyente. Pero mientras Quintiliano habla de cuatro campos en la obra del cordobés y cita los «discursos, los poemas, las cartas y los diálogos», Dante hablará más tarde de Séneca como del moralista por antonomasia [13]. Para épocas posteriores, y si se deja a un lado la enorme influencia del dramaturgo, la imagen de Séneca se ha concentrado cada vez más en sus obras filosóficas; los discursos, así como otros 16 escritos de los que sólo conocemos los títulos, se han perdido.

Aunque en el llamado «Manuscrito milanés», una copia del año 1000 aproximadamente, se contienen 12 libros con el título de *Diálogos*, sólo el libro 9, titulado *Sobre el sosiego del alma*, está redactado verdaderamente como diálogo; las otras ocho obras de este *corpus* (reunido sin duda por un compilador tardío), tituladas *Sobre la providencia, Sobre el ocio, Sobre la constancia del sabio, Sobre la ira* (tres libros), *Sobre la brevedad de la vida* y tres escritos de consuelo y confortación *(A Marcia; A Polibio; A su madre Helvia)* participan del elemento dialógico por el hecho de que el autor hace exponer con frecuencia a un oponente ficticio dudas y objeciones que son luego examinadas y refutadas. Lo dicho vale asimismo para los escritos de Séneca que no pertenecen al *corpus*, y que llevan por título *Sobre los actos de beneficencia* (7 libros), *Sobre la clemencia* y las *Cuestiones de ciencia natural* (7 libros).

Lo más conocido, sin duda con razón, son las 124 *Cartas*, que (clasificadas en un total de 20 libros) [14] se dirigen al amigo Lucilio con la intención de guiarle (lo mismo que al lector) hacia una forma de vida filosóficamente acrisolada. Estas cartas fueron escritas en la época tardía de Séneca (después del año 62), y representan de este modo un resumen de su pensamiento, en el que, lo mismo que Horacio y Ovidio, expone en forma de epístola lo más depurado de sus conocimientos filosóficos y de sus dotes literarias. De todos modos, Séneca emprende aquí una senda propia; no conocemos otra colección semejante de cartas didácticas dirigidas a una sola persona; la serie de cartas escritas por Séneca abre también un campo nuevo desde el punto de vista literario y formal.

Por su contenido, la colección nos lleva a un terreno de la ética práctica que expone los temas de los «diálogos» en dimensiones breves y fácilmente abarcables mediante el diálogo con el destinatario. Las reflexiones suelen partir de una observación cualquiera, de una experiencia o una vivencia extraída de la vida diaria, a las que el autor anuda sus meditaciones. Puede tratarse de una enfermedad, de una visita en la quinta, de un recuerdo

[13] Quintilianus, *Institutio oratoria*, 10, 1, 129. Dante, *Inferno*, 4, 141: *Seneca morale.*

[14] Originariamente eran al menos 22; v. Gelio, *Noctes Atticae*, 12, 2, 3.

Decoración mural en la *Domus aurea*, el palacio del emperador Nerón. Entre el 64 y el 68 d. d. C. Roma, *Esquilino.*

histórico, en ocasiones también de una carta o de un libro enviados por Lucilio; los motivos pueden ser variadísimos, pero todos ellos sirven tan sólo para despertar la atención, que debe dirigirse hacia cuestiones filosóficas. Sobre los fundamentos de la filosofía estoica, si bien no de forma rígidamente dogmática, antes bien tomando ideas y estímulos de la doctrina epicúrea tanto como de los peripatéticos y de la Academia, y siguiendo en la expresión la diatriba cínica, esto es, un tipo muy popular y difundido de sermón moral, procuran estas cartas guiar al lector hacia una existencia consolidada y equilibrada en su interior, que sabe dominar el dolor, la enfermedad y la muerte desde la seguridad de una comprensión serena y reflexiva de las disposiciones del destino.

El lenguaje constituye el extremo opuesto del de Cicerón: si para éste el ideal era un estilo formado por períodos pulidos hasta la perfección, en Séneca hallamos un lenguaje casi atomizado. Las frases están fragmentadas en partes y en partículas; en lugar de sosegadas deducciones se emplean breves sentencias, formuladas de forma sucinta y expresiva; desaparecen las exposiciones, y en su lugar hallamos exhortaciones e invocaciones vehementes, en las que dominan los signos exclamativos. En primer plano se encuentra el imperativo; repítense los giros admonitorios tales como *te horto, rogo, admoneo, iubeo, suadeo tibi,* e incluso frases puramente enunciativas se ven apoyadas imperativamente mediante giros tales como *crede mihi* y otros semejantes. Esta forma de expresión, de suyo ya muy suelta, se ve esponjada más aún por el constante intercalamiento de citas extraídas de obras literarias y filosóficas, por sentencias y proverbios sembrados aquí y allá, por objeciones de contrincantes ficticios, ejemplos tomados de la naturaleza, la mitología y la historia y por comparaciones e imágenes tomadas de todos los terrenos de la vida y del arte. Es un estilo dinámico, vitalmente excitado y excitante, que ataca al lector y quiere interpelarle, conmoverle, cautivarle; el estilo de un misionero que se esfuerza por transmitir su buena nueva con el mayor énfasis y plasticidad de que es capaz.

Sirva como ejemplo el comienzo de una carta, que insta a ejercer una actitud humana también con respecto a los esclavos [15]:

> Con júbilo he oído, de personas que vienen de verte, que tratas amistosamente a tus esclavos. Esto demuestra sagaz comprensión y atestigua también una formación filosófica. —'Son esclavos'. Sí, pero son seres humanos. 'Son esclavos'. Sí, pero también habitantes de la casa familiar. 'Son esclavos'. Mas también amigos, de clase más modesta. 'Son esclavos'. Sí, tus compañeros de esclavitud, porque has de pensar que los libres y los siervos están sometidos por igual a la fuerza superior del hado.

Estas pocas líneas están fragmentadas en nada menos que diez frases. Apenas ha podido percatarse el lector del motivo y el tema a través de las primeras palabras, cuando llueven sobre él los jirones de un acalorado diálogo; no se nos dice quién habla: un ficticio contrincante y el defensor de la tesis oponen sus exclamaciones y sus argumentos en creciente intensificación, que culmina en la designación del hombre libre como «compañero de esclavitud», *conservus,* expresión desconocida hasta entonces y acuñada sin duda alguna por Séneca para lograr el clímax de este diálogo. De manera correspondiente proceden los veinte párrafos siguientes de la epístola: una tesis, una actitud, un prejuicio son enunciados con sucinta concisión y rechazados luego mediante argumentos contrarios, que se suce-

[15] *Epistulae morales,* 47, 1, en la traduc. de E. Glaser-Gerhard.

den con apretada rapidez. El dinamismo del diálogo apunta hacia el dramatismo de los conflictos aquí expuestos y hacia la intensidad de las convicciones éticas aquí expresadas.

Los consejos y admoniciones de Séneca guardan una asombrosa cercanía con la doctrina cristiana. Los pensamientos, desde luego, reciben en cada caso una fundamentación distinta y una motivación divergente; pero las enseñanzas prácticas se parecen en ocasiones, de forma sorprendente a los mandamientos del amor al prójimo cristiano: así por ejemplo, cuando Séneca, como en la carta arriba citada, argumenta contra las crueldades de la esclavitud o contra los abusos de los gladiadores (núm. 70), contra el falso heroísmo deportivo (núm. 15) o contra la embriaguez (núm. 83); pero sobre todo, también, cuando defiende la igualdad de derechos de los sexos, idea no aceptada en la Antigüedad, la reciprocidad del deber de fidelidad conyugal, que ata al varón no menos que a la mujer (núm. 94) y otros pensamientos semejantes. Un espíritu sin duda piadoso, pero no excesivamente inspirado, de comienzos del siglo IV, creó como corroboración de una tal relación un intercambio epistolar del filósofo romano con su más notable contemporáneo cristiano, el apóstol Pablo. Aunque estas catorce cartas apócrifas nos digan muy poco hoy, hombres del rango y calidad de un San Jerónimo o un San Agustín las consideraron auténticas [16]; esta aureola de santidad tomada en préstamo contribuyó a salvar para la posteridad, a través de la Antigüedad tardía y de la Edad Media, las cartas auténticas de Séneca.

En el estilo de Séneca el Joven se cumple lo que habían preparado y prefigurado las declamaciones, tan pobres en su contenido intelectual, recogidas por Séneca el Viejo; el apretado contenido se funde con una forma plenamente desarrollada, y el ademán modernista de la prosa retórica gana con ello vivacidad, realidad y calor. La extremada energía y la fiebre un tanto excéntrica del lenguaje se justifican por las proclamaciones fundamentales que presentan, con ímpetu, sí, pero sin patetismo hueco. Con ello, desde luego, se ha alcanzado también el punto final de una evolución; las generaciones siguientes se orientarán hacia otras metas y aspirarán a una clarificación clasicista. Pero primeramente mostrará un coetáneo de Séneca cómo es posible conservar y acrisolar un perfil personal aun en medio de la participación en las luchas diarias y en los problemas de la vida actual.

### *Un «parlando» parodístico: Petronio*

Tácito ofrece en sus *Annales* (16, 17) un fascinador retrato de un hombre llamado Petronio, que con motivo de la conjuración de los Pisones per-

[16] Hieronymus, *De viris illustribus*, 12. Augustinus, *Epistulae*, 153, 14.

dió el favor de Nerón y acto seguido se dio muerte (66 d. C.). Este hombre no es caracterizado aquí como escritor, sino como un vividor y un hombre de mundo: en la corte imperial y ante el césar es considerado Petronio como la autoridad máxima en todas las cuestiones del gusto y de la moda *(arbiter elegantiae),* como un maestro en el arte del goce refinado y cultivado de los placeres y de la vida. Es un hombre ocioso y derrochador, que hace de la noche día y del día noche; pero el hombre de mundo se convierte en un hombre de acción al serle encomendada la gobernación de una provincia, el proconsulado de Bitinia y, finalmente, el alto cargo de cónsul. Después de todo ello retorna a sus antiguos excesos y vicios; quizás no es un esclavo de ellos, sino que se limita a jugar, gozándose en la *imitatio vitiorum.* ¿No habrá hecho lo mismo como cónsul, limitándose a «representar el papel»? Hasta procurará presentar su forzado suicidio como un fin natural por medio de artificiosos retardamientos y distracciones ingeniosas. Este Petronio se nos aparece como una personalidad muy difícil de captar, como una esfinge enigmática que sonríe burlonamente.

Tácito, un maestro del psicograma, no dejó este retrato tan rico en antítesis en semejante claroscuro indeterminado como consecuencia de una incapacidad propia en el cincelamiento. La persona aquí retratada era evidentemente una figura desconcertante, que se enfrentaba libérrimamente a todas las convenciones al uso despreciando la «seriedad de la vida» y burlándola mediante trastrueques y transformaciones ingeniosas. A pesar del interés que puede provocar esta figura tan compleja, habría quedado relegada al margen de nuestra imagen de la Antigüedad si no hubiese llegado hasta nosotros, bajo el nombre de Petronio, un producto que podemos calificar como el más paradójico de toda la literatura latina. Sólo poseemos de él algunos fragmentos; esta obra, de sorprendente libertad en la descripción de escenas eróticas, llamadas *Satyricon,* era totalmente inadecuada para fines escolares, inapropiada para la edificación moral de la vida conventual, y sus perspectivas de sobrevivir el paso de los siglos se antojan harto sombrías. Poseemos extractos y fragmentos en un volumen total de unas 150 páginas, mientras que algunas notas manuscritas y alusiones procedentes de la Antigüedad tardía [17] hablan de al menos 15 a 16 libros, lo que arrojaría una longitud total de 800 a 1000 páginas. Este volumen es ciertamente enorme para una obra de carácter satírico, pero no imposible. La época de Nerón aspiraba por doquiera a las medidas colosales: el palacio de Nerón, la *domus aurea,* sobrepujó todo lo hasta entonces conocido, con un despliegue de lujo y esplendor que se extendía en un terreno de más de 50 hectáreas; un coloso de bronce de casi 35 metros de altura adornaba la explanada y dio nombre al anfiteatro que sería edificado en este mismo lugar por la siguiente dinastía de los Flavios: el Coliseo

[17] Fulgentius, *Mitologiae,* 3, 8.

Mosaico con escenas mímicas. Roma, *Musei Vaticani.*

*(colosseum).* Si el *Satyricon* del escritor Petronio fuese verdaderamente la obra del cortesano y vividor Petronio podría enmarcarse fácilmente, con su dilatado volumen, en las tendencias de la época. Pero, ¿está justificada esta identificación?

Documentos fehacientes no pueden demostrarla, de manera que sólo queda el cotejo —que no ofrece, por supuesto, una certeza definitiva— de la estructura anímica y de los rasgos más destacados en los perfiles humanos del autor Petronio y del cortesano Petronio. Interroguemos, pues, por el contenido y la intención, por la configuración y la forma de la obra, tal y como se presentan a nuestras miradas en los fragmentos de que disponemos.

Lo que poseemos es, ya externamente, una curiosa miscelánea: en el texto, en prosa en su mayor parte, está intercalada una serie de poemas, por lo general de breve extensión y entretejidos con la andadura de la acción, y en parte también más extensos, pero alejados de la misma por su contenido. Así, 65 versos nos presentan un cuadro que representa la conquista de Troya (capítulo 89), y 295 hexámetros describen el estallido de la guerra civil (capítulos 119-124), concebidos evidentemente como consecuencia de una actitud crítica frente a Lucano y su obra. En el prefacio se subraya (cap. 118, 6): «Quien emprende la tarea inmensa de describir una 'Guerra civil' caerá aplastado bajo el enorme peso si no se halla en posesión de una plena cultura literaria. Porque no se trata de escribir historia en versos, cosa que hacen mucho mejor los historiadores, antes bien debe abrirse paso con ímpetu un espíritu libre, por encima de los rodeos de los dioses que intervienen en la acción y de otras ocurrencias fantásti-

cas, de manera que se dibuje antes la visión de un espíritu arrebatado que la acreditada fidelidad de una crónica concienzuda y minuciosa».

Estas frases críticas apuntan contra la poesía con tema histórico, que otorga preeminencia al decurso de los hechos reales y hace retroceder a un segundo plano los «topoi» tradicionales de la voluntad omnímoda de los dioses y de las decisiones ineluctables del destino. La inserción dentro de la cadena consecutiva de la tradición constituye el principio fundamental del programa de Petronio, animado por el libre juego de la fantasía: *Neque generosior spiritus sanitatem amat neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata.* («Ni se complace un espíritu de verdadera calidad tan sólo en el sentido común, ni es capaz la fantasía de concebir ni de parir si no está inundada por el poderoso río de la literatura.») Este programa afecta como crítica a la obra de Lucano sólo en parte y de manera externa. Además, la opinión crítica de Petronio se ve relativizada por la incorporación (que la pone nuevamente en tela de juicio) al contexto general: el poema-modelo sobre la guerra civil es designado como (cap. 124, 3) algo que «brota a borbotones con ingente verbosidad» *(ingenti volubilitate verborum effudisset...)*[18], y los irritados oyentes replican incluso a la descripción arrojando piedras (cap. 90, 1). De este modo, el autor deja aquí en suspenso la última respuesta sobre su propia actitud y criterio.

Al comienzo del texto conservado se tratan sobre todo cuestiones literarias: un «rhetor» elucida en un coloquio la decadencia de la elocuencia (como hará después Tácito en su *Dialogus)* y formula al final sus tesis en

[18] El texto alemán según la traducción de W. Ehlers, Petronius, *Satyrica,* latín y alemán, Munich, 1965.

> mente en manos de la gente joven. Por mi parte, no he intentado desplazarle del todo; lo que no podía consentir es que se le prefiriese a él frente a otros mejores que, a su vez, él no cesaba de atacar; y es que no se consideró nunca capaz de conquistar aplauso en los diversos géneros de estilo en los que aquéllos lo obtienen. Se le estimó más que se le imitó; de este modo se quedó a su zaga, lo mismo que él descendió en calidad en comparación con los antiguos.

La toma de posición es evidente: pese a la cortesía de la introducción, no se calla la opinión de que Quintiliano combate en la influencia de Séneca un estilo degenerado y desfigurado por mil faltas, que critica lo unilateral de su dirección y prefiere a los dechados antiguos. Cómo delimita su propio ideal hacia ambos lados, es cosa que nos dice el defensor de una vía académica intermedia en los términos siguientes (2, 5, 21 y s.)[20]:

> En mi opinión, los ejercicios de lectura con los niños han de ser practicados con extremada cautela en lo que respecta a dos géneros de escritos. Por una parte, nadie debería endurecerles con la lectura de los Gracos, de Catón y de otros de este género llevado por una excesiva admiración por los tiempos antiguos; porque se tornarán ásperos y secos con ello... Por otra parte, y a la inversa, los niños no deben dejarse reblandecer por la grata lisonja en la que podrían caer por obra de los melindres y afectaciones de nuestra disoluta vida moderna, de manera que lleguen a prendarse de esta empalagosa forma de hablar, que agrada tanto más al espíritu de los niños cuanto más cercana le resulta.

Este breve texto define claramente el gozne de la evolución en la época de Quintiliano: fuerzas nuevas y vigorosas se liberan de los modales modernistas de las generaciones anteriores a ellas y se inicia una clarificación clasicista antes de que triunfe de nuevo el extremo opuesto y los partidarios del estilo arcaizante logren imponerse en toda la línea. La medida y el ejemplo incontestados es ahora Cicerón (10, 1, 112): «A él queremos contemplar, a él tomaremos como modelo; ¡sea consciente de sus progresos quien halle delectación en Cicerón!». Así cierra Quintiliano la caracterización del maestro del estilo, Cicerón (10, 1, 105 y ss.), de quien se dice que «logró la pujanza de un Demóstenes, la plenitud de un Platón y el encanto de un Isócrates» (108).

El hombre que logró imponer estas ideas fue el más influyente maestro de su época: durante veinte años (entre el 68 y el 88 aproximadamente) se entregó a la educación de la juventud, como subraya él mismo al comienzo de su *Educación del orador*, y Marcial le apostrofa con estas palabras: «¡Quintiliano, guía supremo de la errabunda juventud, gloria de la toga romana!»[21].

---

[20] En la trad. alemana de H. Rahn, Quintilianus, *Institutio oratoria*, latín y alemán, 2 tomos, Darmstadt, 1972.

[21] *Epigrammata*, 2, 90, 1 y s.

Plinio el Joven y Juvenal fueron discípulos suyos, y quizás también Tácito; en su calidad de preceptor del príncipe ocupaba un puesto muy cercano a la casa imperial. Los *Discursos* y una obra sobre las *Causas de la decadencia de la elocuencia* (que coinciden temáticamente tanto con Tácito como con Petronio) se han perdido para nosotros. Tanto más fuertemente influyó sobre la posteridad su obra fundamental en 12 libros, la *Institutio oratoria*. Su plan general está bosquejado en el primer proemio (§§ 21 y ss.): «El primer libro contendrá lo que precede a la tarea propia del maestro de retórica. En el segundo trataremos de los principios fundamentales de la enseñanza bajo un «rhetor» y de cuantas cuestiones afectan a la esencia misma de la retórica. Otros cinco libros estarán dedicados a la invención de los pensamientos —aquí se sitúa también la doctrina de su ordenamiento o disposición—, cuatro a la exposición oral, a la que pertenece asimismo la enseñanza de la memoria y de la declamación. Se añadirá

*Busto del emperador Domiciano.* Hacia el 85 d. d. C. Copenhague, *Ny Carlsberg Glyptotek.*

un libro, en el que nos proponemos pintar la imagen del orador mismo». La obra debió de ser redactada al comienzo de la novena década del siglo I de nuestra era; en todo caso fue publicada antes del final de Domiciano (96 d. C.), a quien se le tributa férvido homenaje (10, 1, 91 y s.).

De entre las diversas intercalaciones que rompen la sistemática del esquema didáctico de este manual, posee para nosotros un grandísimo valor la ojeada general sobre las obras de la literatura griega y romana que figura incorporada al libro 10. No hay que olvidar, sin embargo, que los juicios aquí expuestos, y tantas veces citados, están formulados desde la perspectiva que enfoca la ejemplaridad de cada autor en particular: no se ofrece una clarificación y enjuiciamiento estético abstractos, sino que se calibra

forma de versos (cap. 5). Pero el tema principal de la obra no es la literatura; antes al contrario leemos una especie de novela picaresca, que describe las andanzas del joven haragán Encolpio («el que reposa en los senos») y sus aventuras, que vive en compañía de un hermoso mancebito, Gitón, y de otro jovenzuelo llamado Ascilto, quien asombra menos por la magnitud de su espíritu que por la de su miembro viril (cap. 92, 8-12). Como este último proclama también su interés por el tan hermoso como inconstante Gitón, sepárase Encolpio de él, para unirse a un tal Eumolpo, igualmente dado a todo género de truhanerías (Eumolpo: «el noble cantor»).

Estatuilla de bronce del dios de los jardines, Príapo. Braunschweig, *Herzog-Anton-Ulrich-Museum.*

Estos más que dudosos personajes deambulan por el Sur de Italia, hay un sinnúmero de aventuras eróticas y de hurtos y latrocinios, palizas de todo género y un naufragio, visitas a casas de lenocinio, banquetes, procesos, estafas de bienes hereditarios, problemas escolares, historias de duendes, enigmas: en una palabra, un sinnúmero casi inabarcable de sucesos y situaciones diversas. ¿Existe también el «hilo conductor» que atraviesa y enlaza todo el conjunto de la obra?

Al parecer, la ira de un dios persigue al protagonista de la «novela» (como se designa al *Satyricon,* de manera no muy acertada, según las modernas categorías), al sospechoso Encolpio. Tal cosa no es nueva en la literatura antigua: la ira de Poseidón empuja a Ulises a su largo periplo, el rencor de Juno persigue y acosa a Eneas. Pero lo parodístico en la prosa de Petronio salta expresamente a un primer plano de manera constante

(cap. 139): Príapo anda en juego, el lascivo dios de los jardines, la frívola figura fálica; y él castiga a Encolpio con esa lamentable debilidad varonil que no le permite alcanzar la cima del placer erótico y entrega al desdichado a la befa y la burla, la ira y los castigos de las damas, ofendidas en su más delicada y sensible vanidad... *gravis ira Priapi!*

Bien conviene al burlón Petronio caricaturizar con tan cruel sarcasmo el elevado tema de la ira del dios contra su protagonista. Desde luego, la espinosa temática de la potencia sexual no era extraña a la poesía; ya en la *Odisea* de Homero aparece dibujada (10, 301, 341); nos es familiar asimismo a través de Filodemo de Gadara, un epicúreo de la época de Cicerón, está atestiguada en los *Amores* de Ovidio (3, 7), Ariosto la trata en el *Orlando furioso* (8, 48), aparece en novelas modernas como el *Tambor de hojalata* de Günter Grass y el *Doctor Faustus* de Thomas Mann, Goethe le dedicó su *Diario,* Schnitzler la introdujo en su *Reigen,* y Stendhal, por último, meditó sobre ella en el famoso capítulo sobre el fracaso en su libro *Sobre el amor.* Si Petronio, de este modo, se encuentra en medio de un anchuroso río de tradición literaria, en él aparece lo parodístico con singular vigor. Es posible que se aseste contra la ya citada temática épica (aunque ya en la crítica literaria de la obra se defiende y alienta con energía precisamente esta tópica tradicional), y también puede tener como blanco de sus dardos el decurso esquemático de la novela de amor helenística, con sus siempre fieles cónyuges y sus parejas de amantes, tan inquebrantables como eternas en su amor. Esta tesis (no libre de críticas) halla un cierto apoyo en la única caracterización de la obra que la Antigüedad nos ha transmitido: Macrobio habla de ella en relación con otras historias de amor [19]. Un cliché novelesco como el de la pareja de amantes virtuosa y perseguida cruelmente por la desdicha puede, desde luego, aparecérsele en el burlesco espejo deformante de la figura de Encolpio, el pirata del amor, con su lindo acompañante Gitón y también con sus innumerables oportunidades (aprovechadas con máximo gusto) de aventuras heterosexuales.

La epopeya y la novela no son los únicos géneros que han servido de modelo al *Satyricon.* La mezcla formal de poesía y prosa recuerda a las *Sátiras Menipeas* de Varrón, llamadas así en honor de Menipo de Gadara, del siglo III a. C., y acreditadas de nuevo en la época neroniana por la *Apocolocyntosis* de Séneca; numerosos detalles de la narración recuerdan al mimo antiguo, sobre todo aquellas escenas breves improvisadas y aquellos entremeses que fustigan con sarcasmo desenfrenado las debilidades y los vicios y resaltan también gustosamente el elemento erótico. El texto mismo habla varias veces del *mimicus risus* y de la *mimica mors;* y algunas escenas aisladas bien podrían constituir un tal mimo, mientras que la esta-

[19] V. más abajo, pág. 412.

fa de que es objeto al final del libro el cazador de herencias en Crotona es llamada por el mismo Petronio un mimo (cap. 117, 4). El hecho de que podamos ver en el *Satyricon* la obra narrativa más realista de toda la Antigüedad se debe, sin duda alguna, a su elemento mimético. También se juega con las formas de la aretalogía, del homenaje hímnico, en las alabanzas en honor de Príapo; incluso el misterio cristiano puede haber sido parodiado por Petronio en la curiosa cláusula del testamento de Eumolpo (capítulo 141, 2 y ss.), en la que éste dispone que quien quiera ser su heredero habrá de comer su carne.

Del mismo modo como en la prosa de Petronio se mezclan lo picante y lo picaresco, así también se intercalan en el decurso cambiante de la acción principal breves narraciones novelísticas con temática propia, como por ejemplo la famosísima *Matrona de Éfeso* (cap. 111 y s.), que ha recorrido toda la literatura universal, y la farsa burlesca sobre el preceptor pederasta de Pérgamo (cap. 85-87), donde el problema de la impotencia sexual es parodiado una vez más de forma harto picante. Tales narraciones breves enlazan con los «Cuentos milesios» *(Milesiaka)* de Arístides (hacia el 100 a. C.), que Sisena tradujo al latín. Estos textos se han perdido para nosotros, y sólo poseemos de ellos algunas huellas diseminadas aquí y allá, como en las sucintas intercalaciones en el *Satyricon* y en las *Metamorfosis* de Apuleyo.

La escena coherente y unitaria más amplia dentro de los fragmentos que han llegado hasta nosotros, un mimo independiente de suyo, y que con un total de 50 páginas abarca casi un tercio de la totalidad de los fragmentos, es una parte de la acción principal; en ella, el protagonista describe el banquete en casa de Trimalción, un advenedizo provinciano que alardea de sus riquezas. El nuevo rico, tan engreído como inculto, reúne en torno suyo una chusma de picapedreros de losas fúnebres y de traperos; un estúpido derroche de delicias culinarias y no menos necios y banales coloquios ofrecen un contrapunto constante, lo mismo que la arrogancia y la ignorancia, las faltas de tacto y de buen gusto, las diversiones y chistes superficiales y las necedades de mal gusto. Ciertamente, la forma de la descripción de un banquete constituye uno de los temas más frecuentes en la sátira, desde la *cena rustica* de Lucilio, pasando por la *cena Nasidieni* de Horacio *(Sátiras,* 2, 8), hasta la *Sátira 11* de Juvenal; pero la pieza maestra del *Satyricon* de Petronio es también la perla de esta serie. Su realismo sarcástico nos presenta aquí, en las conversaciones de los invitados, una de las fuentes fundamentales para el conocimiento del latín vulgar, y además otra no menos importante para la historia de las costumbres y usos de la época imperial, junto a otra, verdaderamente insustituible, para nuestros conocimientos acerca de las debilidades y faltas, siempre inalterables, de los seres humanos.

Parodia del poema épico y de la novela, enlace con la aretalogía, la sátira y la picaresca, estímulos extraídos de la novelística y el mimo... La ciencia ha hecho de la necesidad analítica una virtud definitoria y ha formulado para el *Satyricon* el concepto de «cruce de los géneros literarios». ¿Se ha logrado con ello algo más que la simple adición de los resultados anteriormente establecidos? No podrá decirse honradamente si el autor ha logrado configurar en un todo conjunto armonioso y coherente la diversidad de influencias, las múltiples formas previas que elabora e incorpora a su obra; para ello resulta ésta demasiado fragmentaria y conocemos demasiado poco como para poder aventurar un juicio fundado sobre el conjunto de la composición. Pero el autor Petronio, que evidencia ciertamente en la teoría una fuerte inclinación a la elucidación de problemas crítico-literarios, demuestra en la práctica una actitud que traspasa con soberano dominio todas las fronteras entre los diversos géneros literarios. Él mismo domina todas las características genéricas y las leyes formales, pero no se deja nunca dominar por ellas, antes bien, las considera como un objeto de deformación parodística, de burlesca *nonchalance.* Cuanto mayor es el número de influencias que destilamos, de ecos que separamos y de formas previas que comprobamos, tanto menos nos acercamos a Petronio mismo. De estos fragmentos nos habla claramente el espíritu indómito de un esteta, que conoce bien y caricaturiza hábilmente las convenciones y los clichés, que sabe de normas y de formas, pero que las da de lado con desprecio o con burlas, que, riendo, se guía a sí mismo y guía a sus lectores hacia la libertad individual frente a los hechos sociales, frente a las onerosas directrices literarias y a los mediocres módulos morales.

Aquí se dibuja el perfil de una personalidad que corresponde a la figura descrita por Tácito en su retrato de aquel cortesano singular. También éste traspasa las reglas del día y de la noche, juega con la imitación de los vicios como con la de las gestas, sabe mantenerse libre del temor y de la esperanza aun en la muerte misma, y presenta incluso su propia y estilizada muerte como un mimo liviano y alegre frente a las escenas patético-filosóficas en las que la muerte es envuelta en un halo de grandeza de ánimo, de fuerza y de constancia. La misma aura de levedad evasiva y juguetona nos fascina en ambos portadores del nombre de Petronio; si hay algo que proponga su identidad como cosa cierta, es esta coincidencia de su personalidad. La risa liberadora del *Satyricon* hurta la obra a un enjuiciamiento y una clasificación estrechos y mezquinos lo mismo que la muerte libertadora del *arbiter elegantiae* hurtó a éste a la baja envidia de Nerón. Nietzsche elogió a Petronio como el «más gracioso y el más descarado de los satíricos, inmortalmente sano, inmortalmente alegre y bien logrado». Como fuente del film de Fellini, el *Satyricon* ha conquistado también

*Banquete.* Fresco procedente de Pompeya. Siglo I d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.*

en la actualidad, y en un nuevo medio expresivo, una forma revitalizada; verdaderamente es inmortal a su manera.

### *Clasificación clasicista: Quintiliano, Plinio el Joven*

La retorización exorbitante de la prosa latina que se dibuja en los dos primeros tercios del siglo I de nuestra era había alcanzado su punto culminante en los tratados protrépticos («misioneros») de Séneca; toda evolución posterior en la misma dirección resultaba imposible, el péndulo tenía que oscilar hacia el lado opuesto. La época siguiente, en las postrimerías del siglo y en los comienzos del siguiente, emprendió nuevas sendas. Si dejamos a un lado la prosa, tan personal y singular en sus perfiles, de un Tácito, hallaremos dos autores muy notables que atestiguan el retorno clasicista

*Paquio Próculo con su esposa.* Pintura mural de Pompeya, tercer cuarto del siglo I d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.*

hacia los grandes dechados de la época clásica. Este cambio no se verifica sin una polémica contra los predecesores inmediatos, singularmente contra Séneca.

QUINTILIANO. — El español Quintiliano, a quien el emperador Vespasiano nombró primer profesor público y oficial con sueldo del Estado, se enfrenta decididamente en un pasaje central de su obra principal, la *Institutio oratoria,* con su compatriota Séneca; al término de su ojeada general sobre la literatura griega y latina escribe lo siguiente (10, 1, 125 y s.):

> Intencionadamente he dejado a Séneca fuera de todo contexto retórico debido a la falsa opinión que sobre mí circula, y en virtud de la cual se cree que yo le condeno y le tengo aversión. Ello tuvo su origen con ocasión de mis empeños por devolver el estilo degenerado y deformado por faltas de todo género a una más severa capacidad de juicio. Mas a la sazón, Séneca estaba casi sola-

el contenido de utilidad práctica que la lectura de las obras respectivas podría verter sobre el estilo de los estudiantes. Sin embargo, las valoraciones y los consejos aquí contenidos no pueden ser estimados nunca lo suficiente: aquí dibuja las líneas rectoras de la literatura de la Hélade y de Roma un pedagogo que une en sí una larga práctica profesional, unos profundos conocimientos y un cálido interés, un aficionado a la literatura, a sus detalles menudos, a sus matices y sus intimidades, un espíritu dotado de capacidad crítica y comprometido además personalmente; apenas si hay otro texto de la Antigüedad que pueda parangonarse con éste.

Bajo el nombre de Quintiliano, pero con certeza no procedente de su pluma, poseemos además 19 *Declamaciones*, discursos escolares al estilo de los que apuntan en la colección de Séneca, y una segunda colección de 145 bocetos e indicaciones prácticas, acumulados sin plan ni orden fijo y probablemente reunidos por un oyente que utilizó como base sus propios apuntes. Ambos libros poseen un cierto interés: aunque no sean obra del maestro mismo, cuyo nombre llevan y que nunca ocultó su actitud crítica frente a tales empeños [22], documentan la vida escolar de su época, en la que Quintiliano intervino activamente corrigiendo, aclarando y también luchando. Los resultados de su tarea educativa se manifiestan para nosotros con suprema claridad en la persona de un autor que jamás negó la depuración y el acendramiento que recibió de su maestro: Plinio.

Plinio el Joven. — Plinio es conocido como epistológrafo. Menos sabido es, sin embargo, que este campo de la producción literaria sólo constituye una única cara de su tarea de escritor, y que junto a ésta desempeñó además una carrera completa en altos y altísimos cargos públicos. Una inscripción honorífica procedente de su ciudad natal Novum Comum (Como), así como otros materiales epigráficos y literarios documentan una actividad de Plinio (que nació hacia el 61 o el 62 d. C., y que contaba 18 años cuando la erupción del Vesubio el año 79) [23] como ostentador de innumerables cargos y dignidades, entre otros como comisionado imperial para la defensa del medio ambiente en Roma en los años 100/101 *(curator alvei Tiberis et riparum et cloacarum urbis)*, como cónsul, augur y legado imperial al frente de la provincia de Bitinia hacia el año 112.

Vinculados a sus actividades públicas, primero como procurador y síndico, más tarde como funcionario, están una serie de *Discursos*, que fueron redactados de nuevo para su publicación y que se han perdido para nosotros; tan sólo se ha conservado el discurso laudatorio en honor de Trajano, pronunciado el 1 de septiembre del año 100 con ocasión de la recepción del cónsul en el Senado, y que fue ampliado para su publicación (el año

[22] Véase *Institutio oratoria*, 2, 10, 4; 10, 5, 14.
[23] Véase *Epistulae*, 6, 20, 5.

101 d. C.) al triple o al cuádruple de su longitud originaria (esto es, a unas 95 páginas impresas) [24]; una idea aproximada del primer texto, más reducido, nos la pueden dar textos comparables, como son por ejemplo el *Discurso de gracias ante el Senado* o el *Discurso en favor de Marcelo,* de Cicerón, o bien una *oratio* del emperador Claudio [25]. Si este *Panegírico* de Plinio conserva hoy un interés debido sobre todo a su condición de fuente histórica para los primeros años del reinado de Trajano, de los que tan escasos testimonios poseemos, también conserva igualmente una importancia histórico-literaria. Ciertamente, otros autores como Jenofonte en el *Agesilaos,* Cicerón en el *Pro Marcello* o Séneca en el *De clementia* habían expuesto ya el ideal de un soberano; pero aquí se dedica por vez primera un libro íntegro a ensalzar a un monarca vivo y en uso de su poder. El único documento retórico, conservado íntegramente, que procede de la época posterior a Cicerón, sirvió de fundamento y origen a un nuevo género literario: los panegiristas de los siglos IV y V enlazaron directamente con Plinio, y al frente de sus discursos figura siempre el *Panegyricus* pliniano, testimonio notabilísimo del ideal de monarca cultivado por la Antigüedad.

Caso aparte es la *traditio* de las *Cartas.* Nueve libros con un total de 248 escritos dirigidos por Plinio a diversos amigos y parientes (105 destinatarios, el más frecuente de los cuales es el historiador Tácito, a quien van dirigidas once cartas), proceden de la época comprendida entre los años 97 al 109 aproximadamente; añádese a ello un décimo libro, con 123 cartas, que el gobernador Plinio en Bitinia y la cancillería imperial en la capital intercambiaron con diferentes motivos. Estas demandas, informes y felicitaciones del gobernador y los correspondientes rescriptos venidos de Roma constituyen un material único e insustituible para conocer los problemas de la administración política en las provincias del Imperio. Y ello incluye también la cuestión de la actitud oficial frente al Cristianismo en auge, sobre la que la correspondencia (especialmente el intercambio núms. 96/97) arroja una luz singularísima. Si aquí se trata de documentos auténticos, la cuestión de la naturaleza de las cartas privadas contenidas en los nueve libros de la colección no es tan fácil de aclarar: ¿se trata de cartas auténticas, verdaderamente intercambiadas entre los respectivos destinatarios, o son quizás cartas ficticias, literarias, redactadas por su autor pensando en un público más vasto y a las cuales la ficción de un destinatario ha de otorgar la apariencia de autenticidad? De hecho observamos que estos escritos, en contra de lo que es uso corriente en la vida, tratan en cada caso de un solo y único tema. A ello se añade que el autor declara al comienzo del *corpus* que presenta sin orden cronológico aquellas cartas suyas que ha retocado y pulido estilísticamente *(quas paulo accuratius scrip-*

[24] Véase *Epistulae,* 3, 13; 3, 18, 1.

[25] Véase H. Dessau, *Inscriptiones Latinae selectae,* Berlin, ²1954-55, núm. 212.

*sissem).* Es lícito por ello pensar que las cartas que tenemos ante nosotros no son sino una selección de la correspondencia verdaderamente intercambiada por Plinio; y quedará en pie la cuestión de si ha retocado o redactado de nuevo algunas de las cartas ya existentes, con vistas a su publicación, o si al redactar por vez primera determinadas cartas pensó ya en un público más amplio que su mero destinatario; quizás también si alguna fue redactada con independencia de cualquier destinatario concreto, y sólo más tarde fue asignada a uno determinado, de suerte que podríamos hablar de una especie de ensayo en forma epistolar.

Ensayo en forma epistolar: esta sería la caracterización esencial de las cartas de Plinio. Lo que importa a éste no es tratar un tema de forma exhaustiva, sino atrayente y amena; la forma es breve, perfecta, el contenido antes apunta y alude que agota el tema. Este arte expositivo se remonta a la forma de la digresión, tan enraizada en la teoría retórica y documentada óptimamente en los discursos de Cicerón (la más famosa de todas quizá sea el elogio de Sicilia en las *Verrinas*) [26]. Quintiliano subdivide estas digresiones en «alabanza de hombres o de lugares, descripción de paisajes y narración de determinadas gestas heroicas, también del mundo de los mitos» [27], y Estacio hizo de la categoría nombrada en segundo lugar, la descripción, un elemento literario independiente en varias de sus *Silvae* [28]. La colección de Plinio satisface las categorías de Quintiliano: ofrece descripciones, por ejemplo de paisajes y de villas (2, 17; 5, 6), elogio de personas (por ej. Silio Itálico 3, 7; además 1, 10; 2, 3), y también temas históricos (3, 16); pero las supera también con mucho, y abarca temas literarios (los propios ensayos poéticos de Plinio aparecen en 7, 4 y 7, 9) y militares, fenómenos de la naturaleza e historias de fantasmas y aparecidos, sueños y cuestiones educativas, imágenes de viajes y escenas de la vida urbana y rural; la conocida erupción del Vesubio en el año 79 es descrita aquí como la muerte de Plinio el Viejo (6, 16 y 20). La paleta de los temas es tan rica como atractiva [29].

Quintiliano fue uno de los maestros de Plinio (2, 14; 6, 6), Suetonio uno de sus amigos (v. entre otros pasajes 10, 94/95), y ya hemos citado a Tácito. Otras muchas personalidades famosas aparecen ante nosotros en estas vivaces e ingeniosas miniaturas, con sus diferentes virtudes y defectos. La vida social, las actividades literarias, las predilecciones personales de éste o aquél, todo ello está expuesto bajo una luz amable y rebosante de simpatía. Es un arte menor amenísimo, que merced a su perfecta expresión formal ha conquistado para su autor esa fama póstuma que él tanto esperó

[26] *In Verrem*, 2, 2, 2-7.

[27] *Institutio oratoria*, 4, 3, 12.

[28] V. por ej. 1, 1; 4, 3; 4, 6.

[29] Visiones de conjunto en A. N. Sherwin-White, *op. cit.*, págs. 42 y ss. y en la trad. de A. Lambert, *Plinius der Jüngere: Sämtliche Briefe*, Zürich-Stuttgart, 1969, págs. 447 y ss.

y deseó, poseído como estaba por la conciencia de la caducidad y vanidad de todo lo terreno (4, 24), sin duda su más hondo sentimiento de la vida.

### *El arcaísmo como estímulo: Fronto, Gelio*

Las épocas culturales tardías son especialmente sensibles al encanto de los vocablos y los giros arcaicos. Por supuesto que tampoco otras épocas más frescas y pujantes cerraron sus oídos ante los sones de antaño, ante la fuerza primigenia de una frase extraída del lenguaje de los antepasados; y la vuelta —en cierto sentido romántica— hacia formas y colores de épocas pretéritas no se verifica nunca sin amigos y defensores. Pero para poder convertirse en la tendencia dominante es necesaria una constelación muy compleja de condiciones objetivas; el gusto por los ásperos perfiles de cuño preclásico despierta cuando tocan a su fin épocas clásicas y clasicistas; cuando los extremos y los experimentos han perdido su fuerza de atracción puede encontrarse estímulo en un nuevo acercamiento a las formas arcaicas. La literatura romana vivió este período en el siglo II d. C. Tres nombres destacan en él, tres autores de obras de muy diverso carácter: Fronto, Gelio y Apuleyo.

De hecho, ya en el siglo I se habla repetidas veces de una vuelta a los dechados preclásicos, bien con aprobación, bien en tono admonitorio. Marcial elogia en L. Licinio Sura el que haya traído de nuevo la lengua de los venerables tiempos antiguos; Plinio ve en las cartas de la esposa de Pompeyo Saturnino auténticas paráfrasis en prosa de Plauto y de Terencio. Por otra parte, Séneca censura el que haya escritores que retrocedan medio milenio y hablen en el lenguaje de las *Doce Tablas*, considerando incluso a un Graco, un Craso o un Curio (siglos II/I a. C.) como excesivamente modernos y remontándose en sus predilecciones e imitación hasta Apio y Coruncanio (siglos IV y III a. C.). Del mismo modo, Quintiliano se pronuncia también en diversos pasajes en contra de un excesivo afán arcaizante, como puede ser por ejemplo la lectura asidua de Catón y de los Gracos; tal cosa es para él una actitud extremada, que conviene evitar lo mismo que las aberraciones de tantas tendencias modernistas. Tácito resume esta actitud diciendo que en ella se prefiere a Lucilio frente a Horacio y a Lucrecio frente a Virgilio, y que, paralelamente a la poesía, se considera como dechados en la prosa a Sisena y a Varrón [30]. Según se ve, estas tendencias arcaizantes, palpables para nosotros tan sólo en nombres y en citas, no en obras concretas, han poseído un peso específico en épocas en las que

[30] Martialis, *Epigrammata*, 7, 47. Plinius, *Epistulae*, 1, 16, 6. Séneca, *Epistulae morales*, 114, 13. Quintilianus, *Institutio oratoria*, 2, 5, 21; 8, 5, 32; 10, 1, 43; 12, 10, 45. Tacitus, *Dialogus*, 23, 3-5.

*Cabeza del emperador Marco Aurelio*, hallada en el teatro de Leptis Magna (África). Entre 160 y 169 d. d. C. Trípolis, *Museo Arqueológico.*

los textos conservados atestiguan más bien el predominio de otras corrientes muy distintas.

El siglo II d. C. trajo un desplazamiento del punto de gravedad. Política y económicamente fue, sin duda alguna, la edad de oro del Imperio romano. Roma había alcanzado su máxima expansión territorial hacia afuera y su más fuerte estabilidad hacia adentro. Con ello se había creado una situación de extensísima unidad política y de cooperación económica multinacional en Europa y en la cuenca mediterránea como no volvería a repetirse en la historia, un orden jurídico y cultural de presencia universal. Sobre un trasfondo tan favorable, la literatura romana no pudo alcanzar de nuevo, sin embargo, la grandeza que ostentó en los días de las grandes pugnas políticas intestinas. Su perfil se troquela para nosotros en esta época en los tres autores ya citados, cuya orientación estilística alcanza su más clara y decidida formulación en el más temprano de ellos, Fronto.

FRONTO. — En los comienzos del año 1815 consiguió Angelo Mai descubrir en Milán una parte de las obras de Fronto, que se consideraban hasta entonces como perdidas, en un total de 141 páginas de un palimpsesto. En su condición de cardenal de la Iglesia pudo más adelante, en 1823 y ya en Roma, descubrir otras 53 páginas. El texto de Fronto, sobre el que se escribieron durante el siglo VI otros textos sobre temas de historia eclesiástica, se halla en lamentables condiciones y es apenas descifrable en muchas partes. Pero junto al deplorable estado de conservación surgió otro factor que dio motivos de honda decepción al mundo científico, dado que los historiadores habían esperado un rico botín científico de los escritos del más importante literato de la *Aetas Antoniana*. B. G. Niebuhr, quien junto con Buttmann y Heindorf y tan sólo un año después de la primera edición ofreció una segunda muy mejorada, describe con viveza los sentimientos de tensa expectativa que despertó el anuncio del hallazgo de la correspondencia del «rhetor» con los tres emperadores Marco Antonio, Vero y Antonino Pío, y de la que se prometían ricos materiales al estilo de los que proporcionó el intercambio epistolar de Plinio con Trajano, así como también los sentimientos de desencanto que produjo la lectura de los textos, dado que éstos sólo contenían detalles nimios en lugar de datos históricos valiosos, giraban una y otra vez en torno a cuestiones retóricas y descendían incluso a extravagantes futilidades como por ejemplo el *Elogio del humo y el polvo* o el *Elogio de la negligencia* [31]. Un *Erotikos* no ofreció detalles picantes de carácter privado, sino un mero ejercicio retórico: la continuación de los dos *Logoi* eróticos de comienzos del *Fedro* platónico mediante una tercera carta.

Si los historiadores se vieron frustrados en sus esperanzas, los filólogos, por su parte, cosecharon no escasos logros. Bien es verdad que sólo disponían de 194 de las aproximadamente 340 páginas de Fronto y que faltaban las pruebas más importantes de su excepcional significación, los *Discursos*, que habían fundamentado la fama del «rhetor»; pero se contaba, pese a ello, con no desdeñables cantidades de texto, y además en un estado tan lamentable que presentaba a la agudeza profesional un ancho campo de actividad en la difícil tarea de reconstruir conexiones rotas o corregir palabras corrompidas o mutiladas. Por lo demás, las *Cartas*, de escaso valor histórico, no carecían de peso específico desde el punto de vista histórico-literario, ya que en ellas se formula la opinión de Fronto sobre la primacía de diversas versiones de las formas expresivas, se ofrecen listas de lectura y catálogos de ejemplos y se contienen indicaciones retóricas y consejos literarios. Así, en el primer párrafo de la carta tercera, *Sobre las vacaciones de Alsium*, se le proponen al emperador, que descansa en este lugar, los poetas Plauto, Accio, Lucrecio y Ennio como lectura de solaz; y el maes-

[31] *M. Cornelii Frontonis Reliquiae*, Berlín, 1816, págs. VI y ss.

tro nombra a su regio educando los «antiguos oradores» *(oratores veteres)*, en especial Catón y Graco, como dechado que hay que imitar, y designa en otra ocasión a Catón como el más notable de todos los oradores y a Salustio como a su más inmediato seguidor, mientras que, entre los poetas, son citados en primer término Plauto y Ennio, siguiéndoles Nevio, Lucrecio, Accio, Cecilio y Laberio [32]. Y en seguida viene la pregunta clave: «¿Y qué opinas de Cicerón?» [33]. Fronto le reconoce excelencia en todos los terrenos de la retórica, pero censura que Cicerón proceda menos cuidadosamente en la elección de los vocablos y que echemos de menos en él las palabras raras e insólitas *(insperata atque inopinata verba)* que sirven de grata sorpresa al lector y al oyente. Pero tales palabras sólo pueden ser dominadas *cum studio atque cura atque vigilantia atque multa veterum carminum memoria* («mediante el ahínco, el cuidado, la atención y con un gran caudal de conocimientos de la antigua poesía»). La dirección de estos consejos es muy clara: la época de Fronto se siente atraída por el empleo de palabras que están documentadas, sí, en las autoridades antiguas, pero que entre tanto han caído hasta tal punto en desuso que su utilización provoca una sorpresa lingüística. Lo que se propugna aquí es un escalofrío controlado: lo remoto y singular del acervo lingüístico que aquí se recomienda está contrapesado y legitimado por su origen, que no es otro sino la tradición nacional. No se proponen ni defienden en manera alguna los neologismos, pero en su lugar aparece el uso abundoso de imágenes, εἰκόνες, como las llama Fronto con término griego. Sobre estas *imagines* —según reza el correspondiente término latino— se explaya la octava carta del libro tercero, dirigida a Marco César [34]. Se trata de tener bien presente que este medio retórico robustece los enunciados en su verosimilitud e influye también en su valor y peso específico *(ut aut ornet quid aut deturpet aut aequiparet aut deminuat aut ampliet aut ex minus credibili credibile efficiat)*. Sólo en tales casos resulta recomendable su empleo, y entonces se puede enlazar con diversos aspectos del suceso o del objeto correspondientes. Así, tanto la aplicación como la fantasía pueden encontrar el campo propio de su empleo: el ornato por medio de metáforas ofrece al espíritu ocasión de brillar con nuevas conexiones y enlaces propios; el empleo de vocablos raros y anticuados de manera oportuna y en el momento adecuado demuestra buen gusto y grande erudición. Con qué escrupulosidad se procedió al respecto con las palabras concretas es cosa que nos relata en numerosas ocasiones otro discípulo de Fronto: Gelio.

---

[32] *De feriis Alsiensibus*, 3, 1 (pág. 212 van den Hout). *Ad M. Caesarem*, 3, 17, 3 (pág. 50 v. d. H.). *Ibid.*, 4, 3, 2 (págs. 56 y ss. v. d. H.).

[33] V. *ibid.*, 4, 3, 4 (pág. 57 v. d. H.).

[34] Págs. 40-42 v. d. H.

GELIO. — Una típica escena nos describe a Fronto, en medio de un selecto círculo de amigos, tendido en un triclinio griego y estudiando los planos para la edificación de unos costosos baños [35]. Pero interrumpe súbitamente la discusión del proyecto (por un costo total de trescientos mil sestercios) cuando alguien dice *praeter propter* y esta expresión provoca una enconada discusión en torno a lo oportuno o lo inadecuado de dicho giro. Fronto muestra excitación en su voz y en su gesto *(iam voce atque vulto intentiore),* y señala que Catón y Varrón, y la gran mayoría de los autores anteriores *(pleraque aetas superior),* habrían empleado esta certera fórmula puramente latina. Además, y siguiendo una indicación de uno de los presentes, hace traer la *Ifigenia* de Ennio, en donde se halla igualmente dicha expresión. Con ello queda zanjada la discusión; el contrincante que quería impugnar el giro, se retira, cubierto de temeroso sudor y del rubor de la vergüenza, y abandona el grupo entre las carcajadas generales.

Esta breve escena resulta significativa en un doble aspecto: tanto para el descrito en ella como para el autor mismo. Por lo que respecta a Fronto, nos pinta, tanto su desahogada posición económica —el enfermizo erudito se permite la construcción de un costoso baño de lujo—, como su entrega a los problemas intelectuales del lenguaje; y junto a ello también la respetada y elevada posición que ocupaba en el círculo de la sociedad, así como, por último, el método seguido en una discusión científica, consistente en el señalamiento de su empleo por las autoridades antiguas y en la exposición, filológicamente minuciosa, de la correspondiente cita en su contexto original. Por lo que respecta a Gelio, la escena citada destaca dos rasgos de su tarea de escritor vertido hacia los textos arcaicos: en primer lugar su dedicación preferente al problema concreto y su inclinación hacia la forma escenificada. Poseemos de él una colección de veinte libros (de los cuales se ha perdido el número 8) bajo el sonoro título de *Noches áticas.* Con él se quiere señalar, según avisa el autor mismo (*Praefatio,* 4), que se trata de una colección de resúmenes y extractos redactada por él en el curso de largas noches de trabajo en Atenas. Esta obra encajó perfectamente en su día en la corriente de interés por lo arcaico a la sazón imperante; la moderna filología, por su parte, extrae de los casi cuatrocientos capítulos un sinnúmero de noticias referentes a unos 275 autores, en las que se tratan los más diversos campos del saber, como la literatura y la gramática, la etimología y la filosofía, la historiografía y la lexicografía, pero también cuestiones de Derecho y de retórica e incluso problemas de geometría, de aritmética y de astrología, de música y de medicina. El objetivo de la exposición no es un orden sistemático, sino, por el contrario, una variación multicolor de los temas, lo que procura evitar el cansancio del lector y mantener despierto su interés mediante la amplitud y riqueza

[35] *Noctes Atticae,* 19, 10.

de la materia tratada, siempre nueva. Gelio mismo habla en la *Praefatio* (§ 2) del carácter puramente casual del ordenamiento del texto: tal y como fueron cayendo en sus manos los libros que iba extractando, así ofrece al lector los frutos de su diligencia, *indistincte atque promiscue.* De este modo, esta colección de valor selectivo y acumulativo es para los estudiosos de hoy más bien un medio para lograr un fin, un tesoro de fórmulas y pensamientos antiguos, y no un regalo de la inmensa erudición de Gelio. Sin embargo, su propio estilo literario, levemente arcaizante, no resulta desagradable de leer, y su predilección por las pequeñas escenas del tipo de la descrita resulta tan simpática como su afecto pleno de gratitud hacia sus maestros, especialmete hacia Favorin de Arelate; en la obra de Gelio se contienen numerosas manifestaciones de éste (de las que merece ser destacada la 12, 1, que trata de la alimentación del hijo propio), y también Fronto es citado profusamente (así por ejemplo, junto a la escena ya citada, en 19, 8; 19, 13; 19, 28). En una ocasión aparecen ambos juntos (2, 26): en un animado diálogo, Fronto y Favorin examinan —no sin aducir versos de Homero y de Virgilio como prueba— las diferentes designaciones de los colores en el griego y el latín.

*Coda africana: Apuleyo*

En su condición de autor de la primera novela antigua íntegramente conservada, el africano Apuleyo ha ejercido y ejerce una extraordinaria atracción sobre los amigos de la lectura placentera y también sobre los investigadores de las más diversas direcciones. Mientras que el primer grupo se goza principalmente en su obra capital, la novela conocida bajo el título de *El asno de oro* [36] o también de *Metamorfosis,* el científico se ocupa, además, del estudio de algunos productos más reducidos y especiales de la pluma del último prosista de calidad que produjo la literatura latina: en su *Apología,* el único discurso forense de la época imperial que ha llegado hasta nosotros, Apuleyo se defiende expresamente de la acusación de hechicería, que le había ocasionado su matrimonio con la acaudalada viuda Emilia Pudentila; en la *Florida* se han conservado en 43 páginas 23 brillantes pasajes de diferentes discursos, extractados sin duda por una mano tardía y anónima; cuestiones filosóficas elucidan las investigaciones sobre demonología y el «demonio» de Sócrates *(De deo Socratis)* y *Sobre Platón y su doctrina (De Platone et eius dogmate),* el más antiguo escrito latino sobre neoplatonismo, que posee también no escaso interés en su calidad de cuaderno escolar corregido y retocado, como es también el *De inventione* de Cicerón; además, la adaptación del ensayo *Sobre el universo (De mun-*

[36] Véase S. Agustín, *Civitas Dei,* 18, 18.

*do),* tomado del *Corpus Aristotelicum,* y que junto con la traducción ciceroniana del *Timeo* platónico constituye la segunda traducción casi literal de un texto griego en prosa. Una serie de obras perdidas para nosotros (discursos, poemas, textos sobre cuestiones científico-naturales, temas historiográficos), así como escritos seudoepigráficos han de quedar aquí lógicamente sin especial mención; por el contrario, la obra novelística será justamente tratada en lugar de honor.

*Moneda con retrato de Apuleyo.* Cotorniat, mediados del siglo IV d. d. C.

La «novela», en cuanto género de la literatura antigua, es un hijo tardío y espúrio. La teoría no la consideró digna de una definición o una discusión; ya hacia el año 400 d. C. hallamos en un texto remoto, en el comentario de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón (1, 2, 8), el embrión de un testimonio sobre las narraciones en prosa (aquí llamadas *fabulae*) tal y como las produjo la Antigüedad tardía:

> Las fábulas, cuyo nombre señala ya la exposición de sucesos ficticios, fueron redactadas bien para solaz exclusivo de los lectores, bien con el fin de una útil admonición. Halagan el oído como las comedias que llevaron a las tablas Menandro y sus imitadores, están llenas de aventuras imaginarias de amantes —temática que fue tratada muchas veces por Petronio, y en la que vemos también ejercer su admirado juego a Apuleyo—. Todo este género de las fábulas se dirige exclusivamente al deleite de los oyentes; el tratado filosófico las expulsa por ello de su santuario, lejos, hacia las cunas de las nodrizas.

Como puede verse, las entretenidas narraciones en prosa no son estimadas excesivamente. Gozan de escasa credibilidad, son meras fantasías sin base real, expuestas de manera deleitable, sí, pero que en su contenido generalmente erótico no pueden ser valoradas por encima de una simple comedia y en realidad no más que cuentos de nodrizas sin pies ni cabeza. Si bien una cierta predisposición en contra, hija de una reflexión pseudofi-

losófica, ha podido contribuir aquí a esta áspera crítica, no puede olvidarse que el tardío comentador considera todo el género narrativo como placentero, pero en el fondo como rechazable. Esta recriminación académica, por supuesto, no frenó en absoluto el éxito de las obras criticadas. Las novelas —escritas en lengua griega— de un Longo, un Jenofonte de Éfeso, un Heliodoro o un Aquiles Tacio hallaron una difusión tan grande que todas ellas han llegado hasta nosotros en un texto íntegro, y de los autores que escriben en latín, y que Macrobio cita expresamente, es destacado Apuleyo con reconocimiento quizás lleno de disgusto, pero también de admiración. ¿Qué le ha merecido esta consideración?

El contenido de las *Metamorfosis* es abigarrado, plástico, incluso extravagante: Lucio, un mancebo demasiado curioso, anda a la búsqueda del conocimiento y el dominio de los medios mágicos. Por culpa de un fallido experimento de hechicería se ve convertido en asno, y el retorno a la figura humana sólo se le logra, tras de interminables penalidades, arduos y extraviados pasos y descomunales aventuras, por gracia de la diosa Isis. En esta narración, de suyo ya muy variada, se intercalan innumerables entremeses de longitud diversa. Casi una docena de breves fábulas ofrece en trazos sucintos temas novelísticos, por lo general al estilo de las *Milesiaka*, muchos de los cuales han tenido entrada en la literatura moderna [37]; el lugar central de la obra lo constituye, sin embargo, desde el final del cuarto hasta el del sexto, del total de once libros que la integran (4, 28-6, 24), la famosa narración de *Amor y Psiquis*. El lector moderno puede hallar extrañas estas intercalaciones tan largas. ¿No destruyen, con sus exageradas proporciones, la armonía del conjunto, no se apartan demasiado del contexto general en su calidad de pieza aislada dotada de peso específico propio? De hecho, esta narración intercalada ha sido destacada numerosas veces y editada como obra aparte, estudiada científicamente, representada en obras pictóricas y escultóricas. Veamos primero, pues, cuál es su contenido.

«Érase una vez una ciudad, en la cual vivían un rey y una reina, que tenían tres hijas de maravillosa hermosura...». Con el sosegado murmullo de un cuento se enlazan ya desde el comienzo de la narración motivos típicos de esta forma literaria: envidia y curiosidad. Envidia sienten las dos hermanas mayores ante la belleza de la más joven, y envidia siente incluso la misma diosa Venus. Su hijo Amor se une con Psiquis, pero en un lugar remoto y en forma y figura incógnitas. La curiosidad de Psiquis se ve espoleada, y pese a la prohibición estricta de hacerlo, intenta descubrir la verdadera personalidad del esposo, y hasta se propone matarlo durante su sueño, ya que sus hermanas le han insinuado que se trata en realidad de

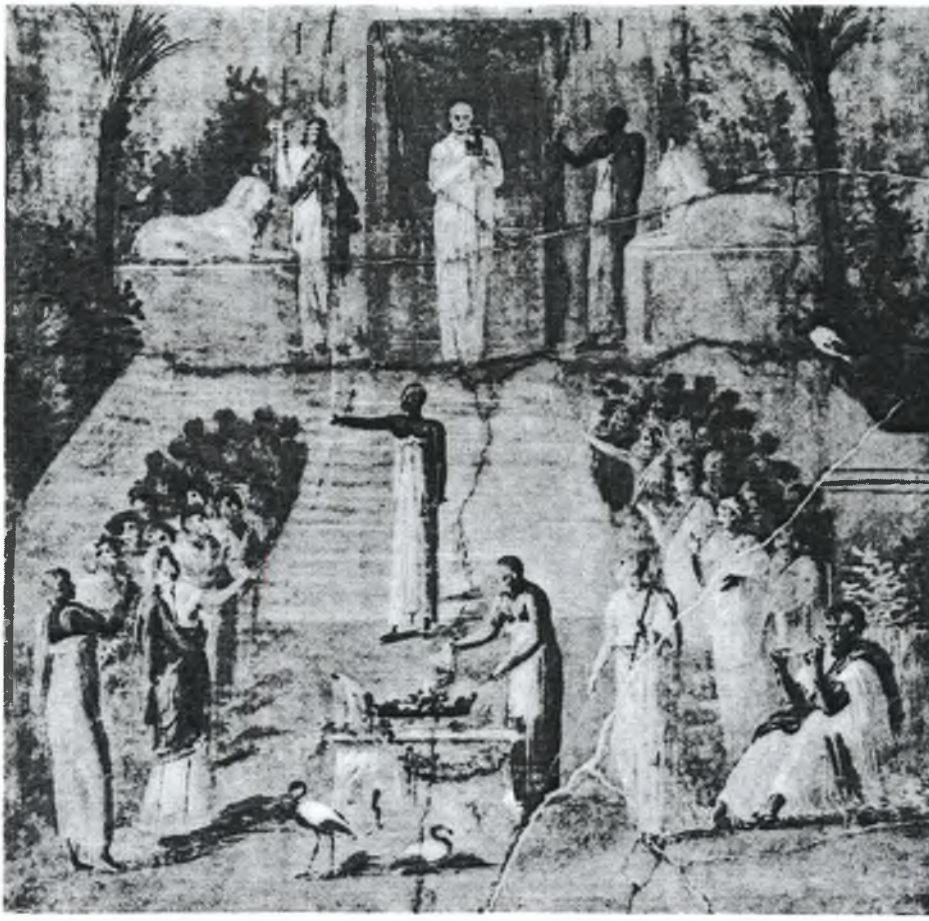
[37] V. por ejemplo *Metamorphoses*, 9, 5-7 = G. Boccaccio, *Decamerone*, novella 2, giornata 7. *Metamorphoses*, 9, 24 y s. = Del mismo, *ibid.*, novella 10, giornata 5.

un horrible monstruo. Sin embargo descubre en realidad la «bestia más suave y más dulce», *mitissimam dulcissimamque bestiam* (5, 22, 2), el dios del amor en persona; cuando éste despierta de su sueño al caer sobre él una gota del hirviente aceite de la lámpara, abandona inmediatamente a la desobediente. La muchacha, que emprende la búsqueda del amado, ha de sufrir innumerables padecimientos y vencer y realizar arduos trabajos, y aunque lo consigue al cabo, gracias a la ayuda de espíritus benéficos,

*Amor y Psiquis.* Estatua de mármol, procedente del siglo I o II d. d. C. Roma, *Musei Capitolini.*

no es capaz de refrenar una vez más su curiosidad cuando está llevando a cabo justamente la postrera de las tareas impuestas; Psiquis cae en un sueño profundo, parecido a la muerte, del que la despertará al fin Amor, reconciliado definitivamente con ella, para las gozosas nupcias.

Si consideramos la dirección interna de esta fábula intercalada, así como la de la narración principal que le sirve de marco, la discrepancia interior no se nos antoja tan esencial. Tanto aquí como allí se trata de una *curiositas* ilícita, que precipita al ser humano en su perdición, de la cual

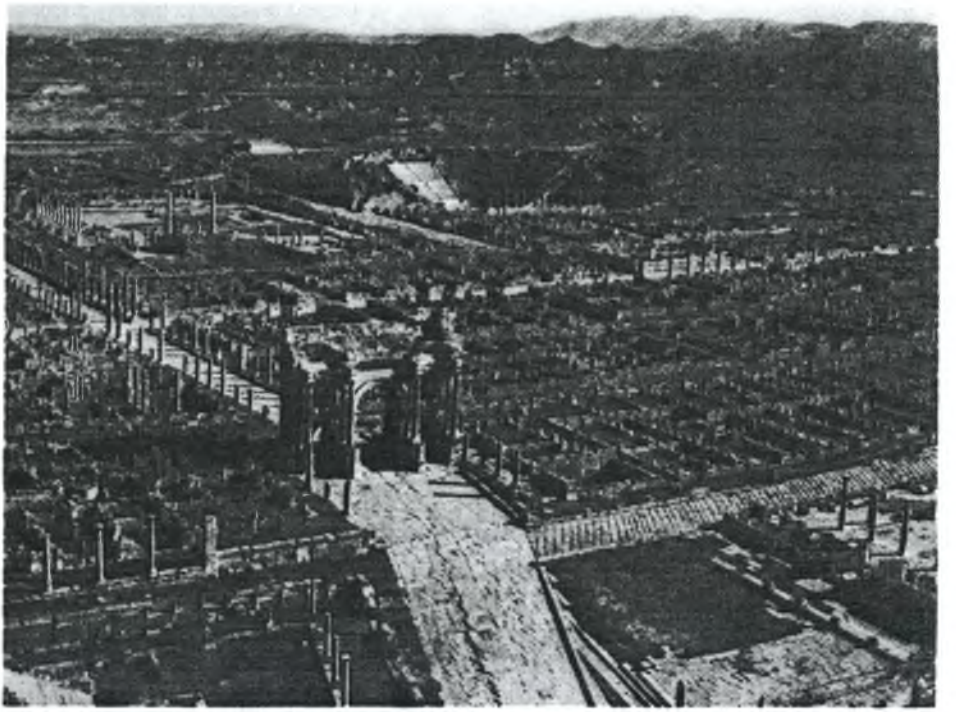


*Fiesta litúrgica en honor de Isis.* Pintura mural en Herculano. Siglo I d. d. C. Nápoles, *Museo Nazionale.*

sólo puede redimirle el favor de una deidad benévola tras de incontables pruebas y sufrimientos. Una parte de la investigación moderna ve en efecto en las novelas antiguas veladas narraciones sobre los misterios religiosos, cuyo contenido profundo podrá elucidar sin duda la mirada actual, agudizada por los estudios y los conocimientos histórico-religiosos, mucho mejor de lo que le fue dado hacerlo en el siglo V al obispo Fulgencio, quien, en una interpretación rebuscadamente cristianizante, intentó explicar alegóricamente el sentido del camino que ha de recorrer el alma (Psiquis = alma) [38].

Con toda certeza, para Apuleyo carecían por completo de sentido tales equiparaciones harto toscas (el «rey» y la «reina» son, para Fulgencio, «Dios»

[38] *Mitologiae*, 3, 6.



Thamugadi (Timgad), en África. Vista aérea.

y la «materia», las dos hermanas perversas son la «carne» y el «libre albedrío», etc.). Antes al contrario parece haber sido un enemigo declarado de la doctrina cristiana, lo que nos hace suponer la maligna caricatura que pinta (9, 14) de una monoteísta. Esta mujer está entregada por igual a la lascivia y a la ebriedad, es a la vez

*saeva scaeva* (malvada y necia)
*virosa ebriosa* (lúbrica y ebria)
*pervicax pertinax* (intrigante y pertinaz).

Esta breve prueba muestra no sólo la toma de posición decidida (e interesante por su contenido) contra la creencia en un solo dios, a la que se considera como pura superstición; en la expresión verbal se evidencia el virtuosismo expresivo de un escritor que domina soberanamente sus medios estilísticos, y que juega aquí con todos los registros de un catálogo de vicios compuestos a la manera de una letanía. Con el sencillo tono de cuento del comienzo contrastan partes de suprema brillantez retórica; un inusitado lujo verbal despliega su artificio, las descripciones ofrecen un encanto sensual, los adjetivos se acumulan en mil facetas chispeantes, se busca el halago y la magia sonora, como en el murmullo conjurador del

trozo que acabamos de citar; casi 250 neologismos sirven a esta intención, lo mismo que una gran riqueza metafórica; se tiende a lograr un lenguaje que no se limite a comunicar escuetamente, sino que pinte, un lenguaje que no sólo narre, sino que sobre todo describa, más todavía: conjure. Un lenguaje que goce plenamente de sí mismo y de sus posibilidades; una literatura que quiere atraer y embelesar al lector y que saborea con él este encanto.

Junto a la forma expresiva habría que considerar también la economía general de la exposición, que a dos triadas de libros hace suceder dos pares y los corona con el libro final de la salvación por obra de Isis: «Cinco partes, cuyas dimensiones van decreciendo progresivamente, pero cuyo peso específico aumenta inequívocamente» [39]. Habría que hablar asimismo de las diversas formas de erotismo que empapan todo el libro: con la unión dichosísima de Amor y Psiquis contrastan, en el decurso de la narración, relaciones homosexuales y sodomíticas, complicadas perpetraciones y perversas pasiones; a la alabanza del amor conyugal en la narración central intercalada responden picantes historias de adulterio, de las que sólo en el libro 9 se narran cuatro. Por lo que respecta a este aspecto parcial, lo que rige para él rige también para el conjuto total: ante nuestros ojos se despliega un amplísimo, variadísimo panorama: bandoleros, soldados, sacerdotes de dudosa condición, señores crueles y esclavos maltratados; pasiones, placeres y vicios hacen contraste con amabilidad, benevolencia y humanidad, y el caos que impera en el terreno de la experiencia humana se ve sustituido al final por la redentora gracia divina.

No carece de importancia ver que Apuleyo ha incluido en su obra, como aportación propia de singular valía, la escena final de la fiesta litúrgica en honor de Isis. Porque en el Corpus de los escritos de Luciano se nos ha conservado una versión, redactada en griego, de esta historia: de una *Novela del asno* escrita hacia mediados del siglo II d. C. por un miembro de la segunda escuela sofística (quizás Fénix o Filax de Hipata). Si bien es verdad que no poseemos la primera versión, atribuida a un tal Lucio de Patras (primera mitad del siglo II d. C.), el texto pseudo-lucianesco nos ofrece ocasión bastante para llevar a cabo un análisis comparativo. Y junto a los numerosos intercalados y modificaciones llama principalmente la atención la de que ha sido objeto el final de la obra: en lugar de una facecia burlesca y chocarrera (una dama lasciva, que se ha prometido considerables goces eróticos del espléndidamente provisto asno, echa con cajas destempladas, rabiosa y decepcionada, al humano galán en el que ha vuelto a convertirse aquél, dado lo exiguo de su nueva figura, o mejor dicho de su nuevo tamaño), Apuleyo introduce el solemne ambiente de los misterios

[39] E. Burck, *op. cit.*, pág. 396.

sagrados en el acto redentor por gracia de la diosa Isis, que es festejada con toda pompa y esplendor.

De este modo, el postrer eco africano que toma la literatura romana en la obra de Apuleyo es al mismo tiempo la anticipación de las venideras aportaciones literarias de la Antigüedad tardía. Apuleyo es el primer autor romano que vive y trabaja exclusivamente en la provincia. Y esta provincia es África, que —después de que en el siglo I d. C. hubo ocupado España el lugar preeminente— se convierte por obra de Fronto y Apuleyo en la provincia más notable y productiva dentro de la vida literaria del Imperio. Este papel hallará confirmación en varias generaciones siguientes: desde Tertuliano y Cipriano, Arnobio y Lactancio hasta Agustín, los autores más importantes de su tiempo son hijos de África, viven, enseñan y obran allí. Pero sus nombres apuntan al mismo tiempo hacia otro elemento de considerable peso: no es sólo la *africitas* en el origen, la obra y la lengua lo que hace de Apuleyo su precursor: también el giro hacia el misterio redentor de la deidad que salva y perdona vincula al novelista pagano Apuleyo con los escritores cristianos que le siguen y que tomarán el mando en la literatura latina.

## *Indicaciones bibliográficas*

*Declamaciones*

S. F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Berkeley, 1949.
M. L. Clarke, *Die Rhetorik bei den Römern*, Göttingen, 1968.
G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, 1972.
A. D. Leeman, *Orationis ratio — The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, 2 tomos, Amsterdam, 1963.

*Séneca «Rhetor»*

S. F. Bonner, *op. cit.*
H. Bornecque, *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père*, Lille, 1902.

*Valerio Máximo*

K. Bosch, *Die Quellen des Valerius Maximus*, Stuttgart, 1929.
G. Comes, *Valerio Massimo*, Roma, 1950.
A. Klotz, «Studien zu Valerius Maximus und den Exempla», en *Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl.*, 1942, 5.

*Séneca filósofo*

K. Abel, *Bauformen in Senecas Dialogen*, Heidelberg, 1967.
T. Adam, *Clementia principis*, Stuttgar, 1970.
H. Cancik, *Untersuchungen zu Senecas Epistulae morales (Spudasmata* 18), Hildesheim, 1967.
M. Coffey, «Seneca, Apocolocyntosis 1922-1958», en *Lustrum* 6 (1961), págs. 239-271.
R. M. Gummere, *Seneca the Philosopher and his Modern Message*, Boston, 1922 (reimpresión, Nueva York, 1963).

I. Hadot, *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung (Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie,* tomo 13), Berlín, 1969
M. Lausberg, *Untersuchungen zu Senecas Fragmenten. (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte,* tomo 7), Berlín, 1970.
G. Maurach, *Der Bau von Senecas Epistulae morales,* Heidelberg, 1970.
G. Misch, *Geschichte der Autobiographie,* tomo 1, parte 2, Berna, $^{3}$1950, págs. 421-441.
P. Rabbow, *Seelenführung,* Munich, 1954.
J. N. Sevenster, *Paul and Seneca,* Leiden, 1961.
W. Trillitzsch, *Senecas Beweisführung (Deutsche Akad. d. Wiss. Berlin, Schr. d. Sektion f. Altertumswiss.* 37), Berlín, 1962.

*Petronio*

G. Bagnani, «Arbiter of Elegance — A Study of the Life and the Works of C. Petronius», en *Phoenix,* Suppl. 2 (1954).
E. Grisebach, *Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur,* Berlín, 1886.
A. Marbach, *Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron,* Giessen, 1931.
K. F. Rose, «The Date and Author of the Satyricon», en *Mnemosyne,* Suppl. 16 (1971).
A. Stefenelli, *Die Volkssprache im Werk des Petron (Wiener romanistische Arbeiten,* tomo 1), Viena-Stuttgart, 1962.
H. Stubbe, «Die Verseinlagen im Petron», en *Philologus,* Suppl. 25, 2 (1931).
J. P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius,* Bloomington, 1968.
H. van Thiel, «Petron — Überlieferung und Rekonstruktion», en *Mnemosyne,* Suppl. 20 (1971).

*Quintiliano*

B. Appel, *Das Bildung- und Erziehungsideal Quintilians nach der Institutio oratoria,* Donauwörth, 1914.
G. Assfahl, *Vergleich und Metapher bei Quintilian,* Stuttgart, 1932.
M. L. Clarke, *op. cit.*
J. Cousin, *Études sur Quintilien,* 2 tomos, París, 1935-36.
G. Kennedy, *op., cit.*
F. Sehlmeyer, *Beziehungen zwischen Quintilians «Institutiones oratoriae» und Ciceros rhetorischen Schriften,* Münster, 1912.
M. Winterbottom, *Problems in Quintilian,* Londres, 1970.

*Plinio el Joven*

H.-P. Bütler, *Die geistige Welt des jüngeren Plinius,* Heidelberg, 1970.
H. U. Instinsky, «Formalien im Briefwechsel des Plinius mit Kaiser Trajan», en *Abh. d. Akad. d. Wiss. Mainz Geistes- u. soz. wiss. Kl.,* 1969, 12.
Th. Mommsen, «Zur Lebensgeschichte des Jüngeren Plinius», en *Hermes* 3 (1869), págs. 31-139 (= *Ges. Schr.* 4, págs. 366-368).
A. N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny — A Historical and Social Commentary,* Oxford, 1966.

*Arcaísmo*

W. D. Lebek, *Verba Prisca — Die Anfänge des Archaisierens in der lateinischen Beredsamkeit und Geschichtsschreibung (Hypomnemata,* cuad. núm. 25), Göttingen, 1970.
R. Marache, *La critique littéraire de langue latine et le développement du goût archaisant au IIe siècle de notre ère,* Rennes, 1952.

*Fronto*

B. Bischoff, «Der Fronto-Palimpsest der Mauriner», en *Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl.*, 1958, 2.

M. D. Brock, *Studies in Fronto and his Age*, Cambridge, 1911.

R. Hanslik, *Die Anordnung der Briefsammlung Frontos (Commentationes Vindobonenses*, 1), Viena, 1935.

Th. Mommsen, «Die Chronologie der Briefe Frontos», en *Hermes*, 8 (1874), págs. 198-216 (= *Ges. Schr.*, 4, págs. 469-486).

F. Portalupi, *M. Cornelius Fronto*, Turín, 1961.

A. Schmitt, *Das Bild als Stilmittel Frontos*, tesis doct., Munich, 1934.

*Gelio*

H. Berthold, *Aulus Gellius*, tesis doct., Leipzig, 1959.

W. Schibel, *Sprachbehandlung und Darstellungsweise in römischer Prosa — Claudius Quadrigarius, Livius, Aulus Gellius*, Amsterdam, 1971.

*La novela antigua*

F. Altheim, *Roman und Dekadenz*, Tubinga, 1951.

R. Helm, *Der antike Roman*, Göttingen, ²1956.

K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tubinga, 1927.

—, *Der antike Roman*, Darmstadt, 1971.

R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich-Berlín, 1962.

B. E. Perry, *The Ancient Romances*, Berkeley, 1967.

E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, ²1914 (reimpresión, Darmstadt, 1960).

A. Scobie, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage — Essays on Apuleius, Petronius and the Greek Romances*, Meisenheim a. Gl., 1969.

R. Söder, *Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stuttgart, 1932 (reimpresión, Darmstadt, 1968).

P. G. Walsh, *The Roman Novel — The «Satyricon» of Petronius and the «Metamorphoses» of Apuleius*, Cambridge, 1970.

*Apuleyo*

*Amor und Psyche (Wege der Forschung*, tomo 126). *Hg. v. R. Merkelbach-G. Binder*, Darmstadt, 1967.

M. Bernhard, *Der Stil des Apuleius von Madaura (Tübinger Beiträge zur Alterstumswissenschaft*, 2), Stuttgart, 1927.

E. Burck, *Vom Menschenbild in der römischen Literatur*, Heidelberg, 1966, págs. 379-421.

E. H. Haight, *Apuleius and his Influence*, Nueva York, 1927 (reimpresión, 1963).

P. Junghanns, «Die Erzählungstechnik von Apuleius Metamorphosen und ihre Vorlage», en *Philologus*, Suppl. 24, 1 (1932).

F. Regen, *Apuleius philosophus Platonicus (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, tomo 10), Berlín, 1971.

H. van Thiel, *Der Eselsroman (Zetemata*, cuad. 54 I/II), Munich, 1971-72.

—, *Abenteuer eines Esels oder die Verwandlungen des Lukios*, Munich, 1972.

A. Wlosok, «Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius», en *Philologus*, 113 (1969), págs. 68-84.

# ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS
## (con datos biográficos)

*Reglas de consulta:* A los nombres de los autores romanos se añaden los datos biográficos, y en el caso de los más importantes de entre ellos generalmente también los títulos de las obras más importantes (con la fecha de su aparición, si ésta es conocida).

Los nombres contenidos en las indicaciones bibliográficas y en las notas no han sido incorporados a este índice.

Los números impresos en cursiva remiten a nombres que han sido especialmente tratados o citados en los pies de las ilustraciones.

*Abreviaturas y signos:* Las abreviaturas originales son resueltas en la traducción; los signos [ ] = obras no auténticas; + = obras de las que sólo se han conservado fragmentos o citas.


Aburnio Valente, jurista, siglo II a. C.
271.
Accio, L., autor de tragedias, 170 - ha. 84
41, 136, 333, 407-408.
Adriano (emperador), 38, *184,* 189, 191, *263,* 367.
Afranio, L., autor de comedias, segunda mitad del s. II a. C.
87.
Africano, S. Cecilio, jurista, siglo II d. C.
260.
Agesilao, 403.
Agrícola, 177, 182 ss., 252.
Agripina, 331 s., 337, 339.
Agustín, *233,* 390, 417.
Alceo, 289, 303, 310.
Alcmán, 369.
Alejandro Magno, 91, 177 s., 381.
Alexis, 55.
Alfeno Varo, P., jurista, siglo I a. C.
260, 264.
Ambibio Turpio, 58.
Amiano Marcelino, 191.
Anacreonte, 307.
Aníbal, 123, 162.
Anneo Cornuto, 363.
Anneo Mela, 384.
Antímaco de Colofón, 129.
Antíoco de Ascalón, 227.
Antonino Pío (emperador), *262, 263,* 407.
Antonio, M., orador, 202, 205 s., 218.
Antonio (triunviro), 202, 205, 300, 383.
Aper, M., orador, 2.ª mitad del s. I d. C.
183.
Apicio, M. Gavio, gastrónomo, época de Tiberio *(De re coquinaria)*
238, 248, 379.
Apio Claudio Ceco (el Ciego), hacia 350 - hacia 275
23, 215, 257, 405.
Apio Claudio Pulcro (cónsul el 54 a. C.)
117.
Apolodoro de Caristos, 56, 58, 61.
Apolonio de Rodas, 108, 125, 141.
Apuleyo, escritor, 125 - hacia 180
*(Metamorfosis = El asno de oro,* hacia 170; *Apología,* discurso, 158; tratados filosóficos)
38, 396, 405, 410 ss.

Aquiles Tacio, 412.
Aquino, poeta, primera mitad del siglo I a. C. 275.
Arat (Arato), 135, 152, 196 s., 286.
Ariosto, Ludovico, 54, 395.
Aristo, Ticio, jurista, siglos I/II d. C. 261.
Aristófanes, 60.
Aristóteles, 210, 230, 233, 411.
Arnobio, 417.
Arnott, W. G., 55.
Arquesilas, 227.
Arquestratos de Gela, 136.
Arquías, 219, 286.
Arquíloco, 288, 294, 303, 306, 359.
Arria, 363.
Arruncio, L., historiógrafo, época de Augusto 173.
Arsaces, 173.
Asclepiades, 310.
Asconio Pediano, Q., gramático, hacia el 9 a. C. - hacia el 76 d. C. 238.
Asinio Polio, C., político y escritor, hacia el 76 a. C. - hacia el 4 d. C. 42, 47, 167 s., 171 s., 296, 333.
Ateyo Capitón, C., jurista, época de Augusto 260.
Ático, T. Pomponio, 110-32. 46, 159, 160, 162, 181, 201, 212, 223, 225.
*Auctor ad Herennium, véase* Herennio, retórica de.
Aufidio Baso, historiógrafo, siglo I d. C. 175.
Aufidio Namusa, jurista, siglo I a. C. 264.
Augusto (Octaviano), emperador, 14, 28, 29, 34, 35, 42, 43, 47, 91, 101, 102,106, 111, *142*, 149, 167, 177, 186, 189, 202, 205, 222, 246, 249, 257, 269, 271, 278, 281, 302, 314, 315, 324, 333, 366.
Aviano, 360.

Babrio, 360.
Balbo, geómetra, hacia el 100 d. C. 240.
Beethoven, Ludwig van, 315.
Bembo, Bernardo, 48, *64*.
Bembo, Pietro, *64*.
Berenice, 289.
Brenno, 67.
Británico, 331, 337.
Bruto, M. Junio, jurista, siglo II a. C. 268.
Bruto, M. Junio (asesino de César) 118, *156, 160*, 176, 212, 213, 214, 215, 218, 222, 224, 231, 302, 367.
Burro, 385.
Buttmann, Ph. K., 407.

Calgaco, 185.
Calígula (emperador), 178, 330, 349, 358.
Calímaco, 28, 34, 76, 97, 112, 141, 200, 214, 282, 287, 289, 301, 319 s., 343, 346, 359, 369.
Calístrato, jurista, siglos II/III d. C. 266, 270, 271.
Calpurnio Pisón Frugi, L., historiógrafo, siglo II a. C. 158.
Calpurnio Sículo, bucólico, época de Cicerón, s. II a. C. 349.
Calvo, C. Licinio Macer, orador y poeta, 82 - hacia el 50 196, 213, 214, 281, 288, 289, 293, 294, 314.
Campano, jurista, siglo II d. C. 271.
Carnéades, 26, 232.
Cascelio, A., jurista, siglo I a. C. 260.
Casio (asesino de César), 176.
Casio Hemina, L., historiógrafo, siglo II a. C. 158.
Casio Longino, C., jurista, siglo I d. C. 268.
Catilina, 159, 164, 166, 188, 198, 202, 204, 214.
Catón, M. Porcio, Censor, el Viejo, político y escritor, 234-249
(+ *Origines; De agricultura*, Discursos; + *Tratados)*
26, 31, 33, 87, 96, 156, 157, 158, 163, 166, 168, 187, 200, 206, 207, 213, 214, 215, 218, 222, 231, 238, 240, 249, 400, 405, 408, 409,
Catón el Joven, 117 s., 164, 183, 186, 204, 211, 224, 228, 231, 332 s., 349, 367.
Catón Liciniano, M. Porcio, jurista, hacia 192-152 268.
Catulo, C. Valerio, poeta lírico, hacia el 84 - hacia el 54
*(Carmina*, poesías)

28, 29, 42, 97, 196, 199, 214, 275 ss., 288, 289, 300 ss., 319, 320.
Catulo (cónsul el 78 a. C.)
231.
Cecilio Estacio, autor de comedias, muerto el 168 a. C.
56, 59, 87, 408.
Cecilio Teucro, 96.
Cecina, 215.
Celio, 215, 228, 293.
Celio Antípater, L., historiógrafo, 2.ª mitad del siglo II a. C.
158, 384.
Celso, A. Cornelio, escritor, época de Tiberio *(De medicina)*
238, 239, 247.
Celso, P. Juvencio, jurista, primera mitad del siglo II d. C.
257, 259 s., 264, 272.
Censorino, gramático, siglo III d. C. *(De die natali,* 238)
238, 240, 253.
Cervidio Scévola, Q., jurista, siglo II d. C.
261, *262,* 267.
César, C. Julio, político y escritor, 100-44. *(De bello Gallico,* 51; *De bello civili, ca.* 45; [*Bellum Alexandrinum*]; [*Bellum Africanum*]; [*Bellum Hispanense*])
14, 32, 42, 47, 112, 117, 118, 142, 159, 160, *161,* 167, 172 s., 176, 190, 191, 192, 200, 202, 212, 215, 222, 224, 229, 246, 257, 260, 276, 277, 284, 294, 296, 299, 302, 304, 367.
Cesio, poeta, primera mitad del siglo I a. C.
275.
Cicerón, M. Tulio, orador y escritor filosófico, 106-43
(58 discursos, 81-43; *De inventione,* tratado, *ca.* 84; *De oratore,* diál., 55; *Partitiones oratoriae,* diál., 54; + *De re publica,* diál., 51; *De legibus,* diál., 51; *Brutus,* diál., 46; *Paradoxa Stoicorum,* tratado, 46; *Orator,* tratado, 46; *Academici libri,* diál., 45; *De finibus,* diál., 45; *Tusculanae disputationes,* diál., 45; *De natura deorum,* diál., 44; *De divinatione,* diál., 44; *Cato de senectute,* diál., 44; *Laelius de amicitia,* diál., 44; *Topica,* tratado, 44; *De officiis,* tratado, 44; epistolarios: *Ad familiares, Ad Atticum, Ad Quintum fratrem, Ad Brutum;* + *Poesías)*
23, 27, 28, 30, 31, 38, 45, 56, 59, 97, 122, 136, 159, 160, 161, 162 ss., 175, 180 ss., 186, *195-235,* 238, 239, 247, 265, 277, 278, 284, 285, 286, 293, 320, 322, 330, 367, 380, 381, 389, 395, 400, 408, 410, 411.
Cicerón, Q. Tulio, 102-43
222, 224.
Cincio Alimento, L., historiógrafo, segunda mitad del siglo II a. C.
155.
Cinna, C. Helvio, poeta, muerto el año 44 a. C.
213, 293.
Cintia (Hostia), 316, 319, 327.
Cipriano, 417.
Claudio (emperador), 10 a. C.-54 d. C.
38, 176, 178, 249, 339, 385, 403.
Claudio Cuadrigario, Q., historiógrafo, 1.ª mitad del siglo I a. C.
518.
Cleopatra, 119.
Clitarco, 158, 178.
Clodio, 204, 228.
Cluencio, 215.
Cluvio Rufo, historiógrafo, siglo I d. C.
177.
Coirilo de Samos, 91.
Columela, L. Junio Moderato, escritor, siglo I d. C. *(De re rustica,* tratado)
152-53, 238, 242, 249, 250.
Corinna, 369.
Cornelia, 222.
Cornelio Galo, C., poeta elegíaco, hacia 68-26
281, 284, 299, 300, 316, 324.
Cornelio Nepote, escritor, siglo I a. C. *(De viris illustribus,* biografías)
162-63, 189, 201, 222, 223, 384.
Coruncanio, Tib., jurista, siglo III a. C.
258, 405.
Cota (cónsul el 75 a. C.)
210.
Crántor, 233.
Craso (triunviro), 202, 276.
Craso, L. Licinio, orador, 140-191
202, 208-9, 210, 218, 227, 405.
Crates de Tebas, 346.
Cremucio Cordo, A., historiógrafo, fallecido el 23 d. C.
176, 186.
Crispín, 364.
Curcio Rufo, Q., historiógrafo, siglo I d. C. *(Historiae Alexandri Magni)*
177, 178.

Curio (cónsul el 76 a. C.)
405.
Curio (tribuno de la plebe el 50 a. C.)
224-25.
Curio, 382.

Dante Alighieri, 387.
Delia (Plania), 324.
Demófilo, 54.
Demóstenes, 195, 215, 226, 400.
Deyótaro, 215.
Diderot, Denis, 85.
Difilos, 54, 55, 61.
Diodoto, 227, 232.
Diógenes, 346.
Dión de Prusa, 363.
Domiciano (emperador), 38, 43, 128, 182, 184, 190, 348, 362, 371, *374*, 375, 401.
Donato, 74.
Dryden, John, 145.

Einsiedel, Friedrich Hildebrand von, 85.
Elio Peto Cato, S., jurista, siglo III/II a. C.
264.
Elio Tubero, Q., historiógrafo y jurista, siglo I a. C.
159.
Emilio Macer, poeta, muerto el 16 a. C.
136.
Emilio Paulo (vencedor en la batalla de Pydna)
47, 56.
Emilio Scauro, Mamerco, orador y autor de tragedias, muerto el año 34 d. C.
333.
Emilio Scauro, M., hacia 162-hacia 89
159.
Empédocles, 28, 135, 137.
Ennio, Q., poeta, 239-169
(+ *Anales*, poema épico; + Dramas)
20, 33, 41, 56, 74, 91, *94-97*, 101, 108, 136, 155, 197, 199, 234, 275, 293, 334, 335, 346, 363, 408.
Epicarmo, 136, 346.
Epicteto, 363.
Epicuro, epicúreos, 137, 138, 150, 227, 231, 232, 304, 364, 367, 371, 388, 395.
Escipión el Joven, 23, 42, 56, 87, 157, 218, 229, 231, 304, 411.
Escipión el Viejo, 96, 123, 158, 199, 369.
Escipión Barbado, L. Cornelio (cónsul el 298 a. C.)
*157*.
Escribonio Largo, médico, primera mitad s. I d. C.
*(Compositiones)*
238, 243, 248, 249.
Esopo, 346, 358, 359.
Esquilo, 61, 359.
Estacio el Viejo, 368.
Estacio, P. Papinio, poeta, hacia el 40-hacia el 96
*(Thebais*, poema épico, hacia el 90; *Achilleis*, poema épico; *Silvae*, poesías)
116, 128, 129, 344, 346, 354, 356, 365, 368, 404.
Estesícoro, 369.
*Etna*, poema didáctico atribuido tradicionalmente a Virgilio y procedente sin duda de la época neroniana, 153.
Euforión, 293, 301, 320.
Eumeno II de Pérgamo, 45.
Eurípides, 61, 62, 128, 341.
Evhemero (Euhemero), 346.

Fabio Cunctator, 123.
Fabio Pictor, Q., historiógrafo, 2.ª mitad del siglo III a. C.
155.
Fabio Rústico, historiador, siglo I d. C.
179.
Fedro, fabulista, primera mitad del siglo I d. C., 342, 346, *357-61*.
Fedro, 227.
Fellini, Federico, 397.
Fénix de Colofón, 346, 359.
Fénix de Tesalia, 416.
Festo, Sex. Pompeyo, gramático, siglo II d. C.
*(+ De verborum significatu)*
238, 246, 247.
Filax de Hipata, 416.
Filemón, 55, 61.
Filipo de Macedonia, 96.
Filodemo de Gadara, 395.
Filón de Lárissa, 277.
Flaminio (cónsul el 223 a. C.)
124.
Flavio, Cneo, hacia el 300 a. C.
23, 257.
Flavio Clemente, 353.

Florentino, jurista, siglo III d. C.
270.
Floro, L. Anneo, escritor, 1.ª mitad del siglo II d. C.
*(Epitoma* de Tito Livio)
189, 191, 379.
Frontino, S. Julio, escritor técnico, hacia el 40 - hacia el 103
*(Strategemata; De aquaeductu urbis Romae)*
238, 241, 252 s.
Fronto, M. Cornelius, maestro de retórica, siglo II d. C.
221, 405 ss., 417.
Fulgencio, 414.
Fulvio Nobilior (patrón de Ennio), 96.
Furio Anthiano, jurista, siglo III d. C.
266.
Furio Bibáculo, M., poeta, 1.ª mitad del siglo I a. C.
293.

Gaiser, K., 54.
Galba (emperador), 177.
Galio, 385.
Gayo, jurista, siglo II d. C.
*(Institutiones,* hacia el 161)
256, 266.
Gelio, Aulo, escritor, siglo II d. C.
*(Noctes Atticae,* tratado)
56, 405, *409-410.*
Germánico, Julio César, 15 a. C.-19 d. C.
*(Phainomena,* poema didáctico)
152.
Giraudoux, Jean, 53.
Goethe, August von, 85.
Goethe, Johann Wolfgang von, 85, 138, 175, 395.
Goldoni, Carlo, 34.
Gottsched, Johann Christoph, 69.
Gracio, poeta, época de Augusto, 146.
Graco, C. Sempronio, 153-121
159, 222, 405, 408.
Graco, Tiberio Sempronio, 257.
Gracos, 29, 39, 164, 202, 217-218, 400.
Grass, Günter, 395.

Hacks, Peter, 53.
Haydn, Joseph, 315.
Heindorf, L. Fr., 407.
Heliodoro, 412.
Helvia, 387.
Herennio, retórica de; retórica que la tradición atribuye a Cicerón dedicada a un tal Herennio
212, 238.
Heródoto, 161, 166, 168, 180.
Hesíodo, 11, 28, 112, 135, 140, 299, 359, 369.
Higino, C. Julio, escritor, época de Augusto
384.
Higino, escritor, siglo II d. C.
*(Fabulae; De astronomia)*
238.
Hipócrates, 264.
Hipponax, 288, 306, 346, 359.
Hirtio, A., fallecido el 43 a. C.
162, 222, 231.
*Historia Augusta,* 191.
Hofmannsthal, Hugo von, 65.
Homero, 24, 28, 90-91.
Horacio (Quinto Horacio Flaco), poeta, 65-8
*(Yambos = Epodos,* poesías, 30; *Sermones = Sátiras,* 35/30; *Carmina = Odas,* poesías, 23 / hacia 13; *Carmen Saeculare,* poesías, 17; *Epistulae,* entre ellas la *Ars poetica,* 20/13)
27, 32, 42, 47, 70, 167, 190, 239, 275, 277, 281, 282, 294, *301-314,* 318, 319, 330, 362, 364, 387, 396, 405.
Hortensio Hortalo, Q., orador, 114-50
165, 200, 203, 212, 213, 214, 218, 230.

Ibico, 369.
Isidoro de Sevilla, 239.
Isócrates, 161, 400.

Javoleno Prisco, jurista, 2.ª mitad s. I d. C.
260, 267.
Jenofonte de Éfeso, 412.
Jerónimo, 137, 285, 390.
Jesucristo, 296.
Juliano, Salvio, jurista, siglo II d. C.
257, 259, *263,* 264, 267, 272.
Justiniano, 256, 264.
Justino, M. Juniano, escritor, siglo II o III d. C.
173, 192.
Juvenal, D. Junio, escritor satírico, hacia el 60 - hacia el 130
36, 342, 344, 352, 353, 361, 364 ss., 396, 401.

Kerkidas, 346.

Labeo, M. Antistio, jurista, época de Augusto
259, 260, 265, 267.
Laberio, D., comediógrafo, época de César
408.
Labieno, T., orador e historiógrafo, época de Augusto
174, 176.
Lactancio, 417.
Lelio, 56, 218, 231.
Leónidas, 157.
Lépido, M. Emilio (cónsul el 187 a. C.)
*165.*
Lépido, M. Emilio (cónsul el 78 a. C.)
*165.*
Lépido, M. Emilio (triunviro), *165.*
Lesbia (Clodia), 289, 291, 308.
Lessing, Gotthold Ephraim, 54, 55, 85.
Levio, poeta, hacia el 100 a. C.
196, 276, 288, 292.
+ *Ley de las Doce Tablas,* hacia el 450 a. C.
20, 24, 264, 265, 405.
Licinio Macro, C., historiógrafo, muerto hacia el 66 a. C.
158.
Licinio Sura, L., orador, muerto hacia el 110 d. C.
405.
Licoris, 300.
Licofrón, 369.
Ligario, 215.
Ligdamo, poeta elegíaco, época de Augusto
326.
Lisias, 165, 213, 214.
Livia (emperatriz), 176.
Livia (Livilla), 333.
Livio, Tito, historiógrafo, *ca.* el 59 a. C. - 17 d. C.
*(Ab urbe condita libri)*
13, 35, 40, 45, 73, 158, 161, 163, 166, *168-172,* 176 s., 178, 187, 192, 246, 380, 384.
Livio Andrónico, L., poeta, siglo III a. C.
*(+ Odusia,* epopeya; + Dramas)
24, 25, 28, 29, 52, 56, 65, 90, 91, *93-94,* 334.
Longo, 412.
Lucano (M. Anneo Lucano), escritor, 39-65
*(Farsalia = Bellum civile,* epopeya)
91, 116, 117, 124, 129, 349, 363, 381, 385, 392.
Luceyo, L., historiógrafo, siglo I a. C.
159.
Luciano, 416.
Lucilio (amigo de Séneca), 387.
Lucilio, C., escritor satírico, hacia el 180-102
26, 29, 42, 201, 275, 286, 304, 305, 362, 396, 405.
Lucio de Patras, 416.
Lucrecio (T. Lucrecio Caro), escritor, hacia 97-55
*(De rerum natura,* poema didáctico)
27, 33, 35, 136, 137, 138, 150, 153, 196, 234, 276, 277, 282, 322, 405, 407.
Lúculo (cónsul el 74 a. C.)
273.
Luscio Lanuvino, comediógrafo, primera mitad del siglo II a. C.
59.
Lusio Storax (Estoraco), *355.*
Lutacio Catulo, Q., hacia 150-87
159, 287.

Macrobio, 395, 411.
Mai, Angelo, 407.
Mamurra, 304.
Manilio, M., jurista, siglo II a. C.
271.
Manilio, M., poeta, época de Augusto y Tiberio
*(Astronomica,* poema didáctico)
150.
Mann, Thomas, 395.
Maquiavelo, Niccolò, 54.
Marcelo (conquistador de Siracusa), 124.
Marcelo (cónsul el 51 a. C.), 215, 403.
Marcelo, Ulpius, jurista, siglo II d. C.
*262,* 267.
Marcia, 387.
Marcial, M. Valerio, poeta epigramático, hacia el 40 - hacia el 103
36, 122, 342, 345, 346, 355, 356, 363, 365, 370, 371, 381, 400, 405.
Marciano, Elio, jurista, siglo III d. C.
270, 271.
Marciano Capela, 239.
Marcio Filipo, L. (pretor el 44 a. C.)
*165.*
Marcio Rex, Q. (pretor el 144 a. C.)
*165.*
Marco Aurelio (emperador), *263,* 385, *406.*
Mario, 166, 196, 199, 202, 367.
Marx, F., 55.
Masurio Sabino, jurista, primera mitad del siglo I d. C.
267, 268.

Materno Curiacio, orador y autor de tragedias, 2ª mitad del siglo I d. C.
183, 185, 333.
Mecenas, 42, 47, 87, 167, 281, 294, 302, 304, 316, 318, 348.
Meciano, L. Volusio, jurista, siglo II d. C.
271, 272.
Melisio, C., gramático y comediógrafo, época de Augusto, 87.
Memmio, tribuno de la plebe el año 111 a. C.
166.
Memmio (pretor el año 58 a. C.), 42, 137.
Menandro, 54, 56, 61, 66, 75, 79, 80, 82, 84, 286, 411.
Menipo de Gadara, 276, 386, 395.
Mesala Corvino (patrono de Tibulo), 42, 281, 324, 326, 347.
Mesalina, 249, 331, 333, 339.
Messala (en el Diálogo de Tácito), 183.
Metelo, L. Cecilio (cónsul el 251 a. C.), *165*, 382.
Metelo, C. Cecilio (cónsul el 113 a. C.), *165*.
Metelo Celer, Q. Cecilio (cónsul el 60 a. C.), 166, 276.
Metelo Numídico, Q. Cecilio (cónsul el 109 a. C.), 166.
Milón, 215, 228.
Minicio, jurista, siglo II d. C.
267.
Mitrídates, rey del Ponto, 173, 202.
Modestino, Herennio, jurista, primera mitad del siglo III d. C.
257, 270, 273.
Moisés, 353.
Molière, 54, 58, 84.
Mommsen, Theodor, 253.
Montaigne, Michel Eyquem de, 189.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 315.
Mucio Scauro, 60.
Mucio Scévola Augur, Q., 202, 208.
Mucio Scévola Pontífice, Q., jurista, fall. el 82 a. C.
202, 257, 267, 268.
Murena, 228.

Neraz (Neracio Prisco), jurista, siglo I/II d. C.
260, 267, 268.
Nerón (emperador), 38, 43, 117, 152, *174*, 179, 186, 331, 333, 337, 339, 349, 350, 362, 386, *388*, 391.
Nerva (emperador), 182, 184, 185, 252.
Nevio, Cneo, poeta, siglo III a. C.
(*Bellum Poenicum*, poema épico; + Dramas)
52, 53, 74, 86, 87, *93-94*, 155, 408.
Nicandro de Colofón, 112, 135, 140.
Niebuhr, Barthold Georg, 407.
Nietzsche, Friedrich, 397.
Nigidio Fígulo, P., escritor, hacia el 98-45
234.
Novio, comediógrafo, primera mitad del siglo I a. C.
21.
Numitorio Hilaro, *335*.

*Octaviano* (*véase* Augusto).
Ofilio, A., jurista, siglo I a. C.
271.
Otón (emperador), 177.
Ovidio Nasón, P., poeta, 43 a. C. - hacia el 17 d. C.
(*Amores*, poemas, hacia el 16 a. C.; *Heroides*, hacia el 10 a. C.; *Ars amatoria*, poema didáctico, hacia el 1 a. C.; *Remedia amoris*, poema did., hacia el 2 d. C.; *Metamorphoses*, poema épico, hacia el 8 d. C.; *Fasti*, poema épico, hacia el 8 d. C.; *Tristia*, poesías, 12 d. C.; *Epistulae ex Ponto*, poesías, 13/16 d. C.)
29, 35, 42, 76, 91, 101, 112, 113, 129, 146 ss., 222, 275, 277, 281, 282, 299, 303, 314, 315, 320, 321, 322, 323, 333, 335, 338, 373, 387, 395.

Pablo (Apóstol), 339, 390.
Pacuvio, M., autor de tragedias, 220 - hacia el 130
334.
Panecio, 26, 233.
Papiniano, Emilio, jurista, fall. el 212 d. C.
259, 260, 267, 272.
Paquio Próculo, *399*.
Parménides, 135.
Paulo, Julio, jurista, siglo II/III d. C.
260, 265, 270, 272.
Paulo Diácono, 247.
Pedio, S., jurista, siglo II d. C.
265.
Pericles, 301.
Persio Flaco, Aulo, satírico, 34-62
343, 345, 348, *361-68*.

Petronio, C., «arbiter elegantiae». escritor, fall. el 66 d. C.
*(Satyricon,* discurso)
36, 344, *355,* 380, *390-97,* 411.
Píndaro, 369.
Pirro, rey de Epiro, 23.
Pisón (cónsul el 58 a. C.), 215.
Pisón (cónsul el 57 d. C.), 179.
Pisón (cabecilla de los conjurados contra Nerón), 117, 385, 390.
Platón, 28, 90, 140, 195, 210, 226, 227, 266, 400, 411.
Plaucio, jurista, siglo I d. C.
267.
Plauto, Tito Maccio, comediógrafo, hacia el 250 - hacia el 184
*(Amphitruo; Asinaria; Aulularia; Bacchides; Captivi; Casina; Cistellaria; Curculio; Epidicus; Menaechmi; Mercator; Miles gloriosus; Mostellaria, Persa; Poenulus; Pseudolus,* 191; *Rudens, Stichus,* 200; *Trinummus; Truculentus)*
17, 31, 51, 53, 59, 61, 67, 68, 81, 82, 275, 320, 335, 405, 407.
Pletorio Cestiano, *160.*
Plinio Cecilio Segundo, C., el Joven, escritor, hacia el 61 - hacia el 112
*(Epistulae; Panegyricus,* discurso, año 100)
48, 124, 179, 180, 181, 189, 222, 223, 294, 320, 342, 356, 365, 372, 401, *402-405,* 407.
Plinio Segundo, C., el Viejo, escritor, hacia el 23-79
*(Naturalis historia,* 77)
179, 238, 241, 250, 379, 404.
Plocio Galo, 208, 212, 218.
Plutarco, 163, 189, 195.
Polibio, 26, 157, 165, 171.
Polibio (liberto de Claudio), 387.
Policleto, *372.*
Poliziano, Angelo, *64.*
Pompeyo, Cn., 60, 117, 118, 119, 159, 162, 164, 170, 200, 202, 203, 204, 215, 222, 224, 276, 294.
Pompeyo, Sexto (hijo de Cneo Pompeyo), 117.
Pompeyo, Sexto (cónsul el 14 d. C.), 383.
Pompeyo Saturnino, 405.
Pompeyo Trogo, historiógrafo, época de Augusto
*(+ Historiae Philippicae)*
40, 173, 192.
Pomponio, comediógrafo, primera mitad del siglo I a. C., 21.
Pomponio, jurista, siglo II d. C.
21.
Pomponio Mela, escritor, primera mitad del siglo I d. C.
*(De chorographia)*
238, 241, 248, 251.
Pomponio Rufo, autor de una colección de ejemplos morales, 384.
Pomponio Segundo, P., autor de tragedias, primera mitad del siglo I d. C.
229, 333, 335.
Porcio Licino, poeta, segunda mitad del siglo II a. C.
136.
Porfirio, Pomponio, gramático, siglo III d. C.
238.
Posidonio, 159, 165, 233.
Pound, Ezra, 292.
*Priapea* (colección de poesías anónimas, época de Augusto), 281, 294, 356.
Próculo, jurista, primera mitad del siglo I d. C.
200, 267.
Propercio, poeta elegíaco, hacia el 50 - hacia el 15 a. C.
42, 277, 279, 281, 282, 293, 303, 314, 315, 316, 318, 319.
Publilio Siro, comediógrafo, siglo I a. C.
330.

Quincio Atta, T., comediógrafo, fallecido el 77 a. C.
87.
Quintiliano, M. Fabio, maestro de retórica, hacia el 35 - hacia el 100
*(Institutio oratoria, ca.* 95; [*Declamationes*])
10, 20, 24, 166, 168, 173, 177, 179, 183, 195, 201, 206, 220, 226, 238, 285, 331, 333, 363, 381, 387, *398-402.*
Quintio (cliente de Cicerón), 202.

Rabirio, *353.*
Régulo (cónsul el 267 a. C.), 123.
*Romulus* (colección de fábulas), 360.
Roscio Amerino, 202, 215.
Rutilio Rufo, P., siglos II/I a. C.
159.

Sade, Donatien Alphonse François, Marqués de, 356, 376.
Safo, 285, 289, 303, 310, 369.
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 175.
Salustio Crispo, C., historiógrafo, 86-35
*(Epistulae ad Caesarem,* 50-46; *Catilinae coniuratio,* hacia el 41; *Bellum Iugurthinum,* hacia el 40; + *Historiae)*
45, 161, 163, 164, 165, 166, 172, 173, 180, 181, 187, 188, 191-92, 222, 408.
Schlegel, August Wilhelm, 63.
Schnitzler, Arthur, 395.
Sempronio Aselio, historiógrafo, siglo II/I, a. C.
158.
Séneca, L. Anneo, el Viejo, escritor, hacia el 55 a. C. - hacia el 40 d. C.
*(Controversiae et Suasoriae,* tratado)
174, 178, *380-83,* 390, 402.
Séneca, L. Anneo, filósofo y autor de tragedias, hacia el 4 a. C. - 65 d. C.
*(Dialogi,* tratado; *De clementia,* tratado, 55; *De beneficiis,* tratado, 62; *Naturales quaestiones,* tratado, 65; *Epistulae morales,* 65; *Apocolocyntosis,* sátira, 54; *Hercules furens,* tragedia; *Troades,* tragedia; *Phoenissae,* tragedia; *Medea,* tragedia; *Phaedra,* tragedia; *Oedipus,* tragedia; *Agamemno,* tragedia; *Thyestes,* tragedia; *Hercules Oetaeus,* tragedia; [*Octavia,* tragedia])
35, 36, 74, 117, 129, 180, 189, 220, 239, 248, 229 ss., 345, 349, 350, 354, 363, 381, 385, 387, 395, 398, 399, 405.
Septimio Severo (emperador), 261, 266.
Servilio Noniano, M. historiógrafo, fallec. el 59 d. C.
175.
Servio, 297.
Seyano, 176, 188, 358, 383.
Shakespeare, William, 54.
Sila Félix, L. Cornelio, 138-78
159, 166, 196, 202, 271, 369.
Silio Itálico, Tiberio Cacio Asconio, poeta épico, hacia el 35 - hacia el 101
*(Punica,* poema épico)
116, *122-24,* 404.
Símaco, 221.
Sisena, L. Cornelio, historiógrafo, fallec. el 67 a. C.
158, 396, 405.
Sócrates, 210, 227.
Sófocles, 61, 338, 340.
Sofrón, 369.
Solino, 253.
*Sota*(des), 346.
Stendhal, 395.
Suetonio Tranquilo, C., escritor, nacido hacia el 70 d. C.
*(De vita Caesarum,* biogr.; + *De viris illustribus,* biogr.)
175, 177, 189, 190, 191, 379, 404.
Suffeno, poeta, primera mitad del siglo I a. C.
209.
Sulpicia, poetisa, época de Augusto, 295.
Sulpicio (tribuno de la plebe el 88 a. C.)
210.
Sulpicio Galba (cónsul el 144 a. C.)
218.
Sulpicio Rufo, Serv., jurista, siglo I a. C.
264, 265, 267, 271.

Tácito, P. Cornelio, historiógrafo, *ca.* 55 - *ca.* 120
*(Agricola,* biogr., 98; *Germania,* tratado, 98; *Dialogus de oratoribus,* diálogo, hacia el 120; *Historiae,* 110; *Annales)*
36, 166, 175, 176, 220, 252, 278, 320, 331, 333, 335, 337, 350, 356, 362, 367, 372, 379, 385, 391, 393, 397, 398, 403, 404, 405.
Teócrito, 28, 295, 306, 369.
Teopompo, 384.
Terenciano Mauro, gramático, segunda mitad del siglo II d. C.
153.
Terencio Escauro, Q., gramático, primera mitad del siglo II d. C.
238.
Terencio (P. Terencio Afer), comediógrafo, hacia el 190-159.
*(Andria,* 166; *Heautontimorumenos,* 163; *Eunuchus,* 161; *Phormio,* 161; *Hecyra,* 160; *Adelphoe,* 160)
21, 28, 31, 48, 51, 53, 56, 57, 58, 66, 71, 72, 74, 76, 80, 81, 275, 286, 320, 355, 405.
Tertuliano, 417.
Tertuliano, jurista, siglos II/III d. C.
260.
Tiberio (emperador), 172, 174, 176, 186, 247, 268, 333, 381, 383.
Tibulo, Albio, poeta elegíaco, hacia el 50 - hacia el 18 d. C.
42, 277, 281, 284, 303, 307, 314, 321, *324-27.*

Tigelino, 358.
Tirón, 211, 219, 222, 223.
Tirteo, 369.
Titinio, comediógrafo, primera mitad del siglo II a. C.
87.
Tito (emperador), 179, 185.
Torcuato (pretor el 49 a. C.), 231.
Trajano (emperador), 38, 44, 47, *181*, 182, 184, 185, 189, 261, 362, 402, 407.
Trasea Peto, 363.
Triario (en el *De finibus* de Cicerón), 231.
Trifonino, Claudio, jurista, siglo II/III d. C.
260.
Tucídides, 165, 166, 167, 173, 181, 189.
Tulia, 230, 234.
Turpilio, S., comediógrafo, fallec. el 103 a. C.
59.

Ulpiano, Domicio, jurista, fallec. el 228 d. C.
260, *262*, 265, 270, 271.

Valerio Antias, historiógrafo, primera mitad del siglo I a. C.
158.
Valerio Flaco, Setino Balbo, C., poeta épico, siglo I d. C.
*(Argonautica*, poema épico)
116, *124-28*.
Valerio Máximo, escritor, época de Tiberio
*(Facta et dicta memorabilia*, tratado, hacia el 32 d. C.)
176, 252, 384.
Valerio Probo, gramático, 2.ª mitad del siglo I d. C.
363.
Valgio Rufo, C., poeta, época de Augusto, 324.
Vario Rufo, L., poeta, época de Augusto, 333, 335.
Varrón, M. Terencio, escritor, 116-27
*(De lingua Latina*, tratado, hacia el 44; *Res rusticae*, diálogo, 37; + *Antiquitates;* + *Disciplinae;* + *Saturae Menippeae)*
47, 53, 56, 84, 222, 231, 234, 238, 239, 249, 253, 276, 384, 385, 395, 405, 409.
Varrón Atacino, P. Terencio, poeta, nac. el 82 a. C.
125, 136, 385.
Vatinio, 215.
Vegecio Renato, 239.
Veleyo Patérculo, C., historiógrafo, nacido hacia el 20 a. C.
*(Historiae Romanae*, 29 d. C.
174, 175, 176, 379.
Venuleyo Saturnino, jurista, siglo II d. C.
271.
Vero (emperador), *263*.
Verres, 203, 214, 215, 404.
Verrio Flaco, M., gramático, época de Augusto
*(De verborum significatu)*
238, 240, 246, 247.
Vespasiano (emperador), 40, 177, 185, 191, 399.
Virgilio Marón, P., poeta, 70-19 a. C.
*(Bucolica = Eclogae*, poesías, 37; *Georgica*, poema didáctico, 29; *Aeneis*, epopeya; [*Culex*] y otras obras apócrifas contenidas en el llamado *Appendix Vergiliana)*
28, 32, 34, 38, 42, 45, 48, 75, 91, 92, *101-112*, 116, 118, 122, 127, 129, 133, 136, 140, 141, 153, 277, 281, 282, 294, 295, 296, 348, 405.
Vitelio (emperador), 190.
Vitrubio Polio, arquitecto, época de Augusto
*(De architectura*, hacia el 22 a. C.)
238, 240, 241, 242, 246.
Volcacio Sedígito, gramático, siglo II a. C.
56, 136.
Voltaire, 85, 175.
Volusio, poeta épico, primera mitad del siglo I a. C.
97, 275.

Yugurta, 166.

# FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

Alinari, 106, 111, 139, 142, 147, 170, 181, 183, 203, 247, 340, 354, 371, 377.
Anderson, 98, 132, 151, 339, 399, 414.
Antichitá di Ercolano, vol. 7, tabl. 56, 43.
Archäologisches Seminar der Universität Bonn, 126.
Athenaion Archiv, 217.
Bardo, Museo del, Túnez, 103, 263.
Biblioteca Ambrosiana, 67 der., 82, 83 der.
Biblioteca Vaticana, 57, 58, 64, 66, 71, 72, 79, 83 izda., 107.
Bibliothèque Nationale, Paris, 59, 67 izda., 80, 233.
Bibliothéque Nationale, Estrasburgo, 262.
Boethius, A., 251.
Börker, 343.
British Museum, Londres, 197.
British Travel Association, 184.
Brogi Ed., 374 izda., 398.
Bruckmann Verlag, 110-114.
Castle Museum, Taunton, Somerset, 102.
Cherchel, Museum, 245.
Deutsches Archäologisches Institut, Roma, 128-29, 335, 365, 370.
Fototeca di architettura e topografia d'Italia, 388.
Fototeca Unione, Roma, 216, 374 der.
García y Bellido, A., 249.
Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, 394.
Hirmer Fotoarchiv, 190.
Istituto di Archeologia, Università di Roma, 347, 355.
Kunsthistorisches Museum, Viena, 298.
Lugli, G., según Roma Antica, 1946, 353.
Musei Capitolini, Roma, 156, 174, 413.
Musei Pontifici, Vaticano, 157, 169, 392-93.
Museo Barracco, Roma, 372.
Museo Nazionale, Nápoles, 221, 290, 317, 357.
Museo Preistorico Pigorini, Roma, 17.
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 401.
Ray-Delvert, 415.
Rheinisches Landesmuseum, Trèveris, 95.
Staatl. Antikensammlung und Glyptotek, Munich, 196, 323.
Staatl. Museen, Berlín, 22, 44, 160, 161, 165, 205, 386, 411.
Staatsbibl. Preussischer Kulturbesitz, 312.
Tripolis, Museum, 406.
Universitätsbibliothek Heidelberg, 53.

# ÍNDICE GENERAL


*Págs.*

PRÓLOGO ..... 7

LITERATURA ROMANA ..... 9
El concepto de «literatura romana», su amplitud y sus límites 9
La lengua latina ..... 11
Sobre la época pre-literaria ..... 18
La literatura romana y sus relaciones con la griega ..... 24
Las épocas de la literatura romana ..... 29
Origen y posición social de los escritores romanos ..... 38
El libro y su difusión en Roma ..... 44
*Indicaciones bibliográficas* ..... 48

LA COMEDIA ROMANA ..... 51
Ojeada general sobre las *palliata* ..... 52
Los presupuestos literarios: la Nueva Comedia ..... 60
El carácter atípico y anti-realista de la comedia romana..... 64
La estructura de la comedia romana ..... 69
Las figuras escénicas de la comedia romana ..... 77
Ojeada final ..... 86
*Indicaciones bibliográficas* ..... 88

LA POESÍA ÉPICA ROMANA..... 90
Épica griega y épica romana ..... 90
Épica arcaica ..... 93
Épica saturniana: Livio Andrónico y Nevio, 93. — La épica enniana, 94.
Épica menor neotérica ..... 97
Épica augustea ..... 101
La *Eneida*, 101.

*Págs.*

Las *Metamorfosis* ..... 112
Poesía épica del primer Imperio ..... 116
La épica histórica: Lucano, 117. — La poesía épica de carácter histórico: Silio Itálico, 122. — Poesía épica mitológica: Valerio Flaco, 124. — Épica mitológica: Estacio, 128.
*Indicaciones bibliográficas* ..... 133

EL POEMA DIDÁCTICO ROMANO ..... 135
Modelos griegos y comienzos romanos ..... 135
Lucrecio ..... 136
Las *Geórgicas* de Virgilio ..... 140
Los poemas didácticos de Ovidio ..... 146
Mamilio ..... 150
Ojeada final ..... 152
*Indicaciones bibliográficas* ..... 153

LA HISTORIOGRAFÍA ROMANA ..... 155
Origen y época preclásica: Catón y los autores de los Anales. 155
La época ciceroniana: Cicerón, César, Cornelio Nepote ..... 159
Primer punto culminante: Salustio ..... 163
Segundo punto culminante: Tito Livio ..... 168
Monarquía y falta de libertad: Pompeyo Trogo, Veleyo Patérculo, Valerio Máximo ..... 172
Curcio Rufo y sus contemporáneos ..... 177
El giro clasicista: Quintiliano y Plinio sobre la historiografía 180
Tercer punto culminante: Tácito ..... 182
Suetonio y los primeros epitomatores (Floro, Justino) ..... 189
*Indicaciones bibliográficas* ..... 192

CICERÓN Y LA PROSA LITERARIA REPUBLICANA ..... 195
La literatura como actividad secundaria: la poesía y la historiografía ..... 195
La vida de Cicerón ..... 201
Los escritos retóricos ..... 205
Los discursos ..... 214
Las cartas ..... 220
Los escritos filosóficos ..... 226
*Indicaciones bibliográficas* ..... 235

LA LITERATURA CIENTÍFICA ROMANA ..... 238
Generalidades ..... 238

*Págs.*

Las obras en particular ..... 244
*Indicaciones bibliográficas* ..... 254

LA LITERATURA JURÍDICA ..... 256
Literatura casuística ..... 258
Comentarios ..... 264
Manuales de enseñanza ..... 267
Exposiciones de temas individuales ..... 270
*Indicaciones bibliográficas* ..... 273

LA POESÍA INDIVIDUALISTA O PERSONAL DE LA ÉPOCA CLÁSICA ..... 275
La época ..... 275
El poeta en cuanto él mismo: la poesía personal ..... 279
Los poetas y sus obras ..... 281
La línea de desarrollo ..... 283
Catulo y la tradición romana de la paraliteratura ..... 284
Los neotéricos: el *catalepton* ..... 292
Las *Églogas* de Virgilio ..... 295
Horacio ..... 301
Las sátiras ..... 303
Las epístolas ..... 304
Los Epodos ..... 305
Las Odas ..... 308
Los poetas elegíacos ..... 314
Propercio ..... 315
Ovidio, 320.
Tibulo y el Corpus Tibullianum ..... 325
*Indicaciones bibliográficas* ..... 327

SÉNECA Y LA TRAGEDIA ROMANA ..... 329
El marco histórico literario ..... 329
La actualidad del mito en la época imperial, 331. — Séneca y la tradición de la tragedia romana, 334.
Política, psicología, religión ..... 336
Hércules Eteo, 339.
*Indicaciones bibliográficas* ..... 341

LOS GÉNEROS MENORES DE LA POESÍA ROMANA EN LA ÉPOCA DEL PRINCIPADO ..... 342

*Págs.*

El marco histórico literario ..... 342
Clientela, 346. — Corte imperial y culto del César, 348. — Anfiteatro y sexualidad, 354.

Los autores ..... 357
Textos en el habla de los esclavos: Fedro, 357. — La sátira bajo el Principado: Persio y Juvenal, 361. — Entre Roma y Parténope: Estacio, las *Silvae*, 368. — Los dioses de Marcial, 373.

*Indicaciones bibliográficas* ..... 378

La prosa postclásica de Roma ..... 379
La moda modernista: Séneca el Viejo, Valerio Máximo, Séneca el Joven ..... 380
Séneca el Viejo, 381. — Valerio Máximo, 383. — Séneca el Joven, 384.

Un «parlando» parodístico: Petronio ..... 390
Clasificación clasicista: Quintiliano, Plinio el Joven ..... 398
Quintiliano, 399. — Plinio el Joven, 402.

El arcaísmo como estímulo: Fronto, Gelio ..... 405
Fronto, 407. — Gelio, 409.

Coda africana: Apuleyo ..... 410
*Indicaciones bibliográficas* ..... 417

Índice de nombres citados ..... 423

Fuentes de las ilustraciones ..... 433